

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE
CINCO TRADUCCIONES DE *WUTHERING HEIGHTS*,
DE EMILY BRONTË
TESIS DOCTORAL**

Departamento de Filología y Traducción. Universidad Pablo de Olavide.
Sevilla

Ana Pérez Porras

Directores:

Prof. Dr. Adrián Fuentes Luque

Prof. Dra. María Nieves Jiménez Carra

Sevilla, 28 de abril de 2015

Resumen

Esta tesis doctoral explora las traducciones de *Wuthering Heights* desde su primera publicación (1921) en España hasta el 2012 con el propósito de realizar una evaluación de las distintas traducciones. En la valoración de los textos meta (TM) tendremos en cuenta la presencia del traductor, la importancia de la retraducción y del rejuvenecimiento del lenguaje. En particular, este estudio propone resaltar la necesidad de nuevas traducciones de los clásicos por el envejecimiento que sufre su lenguaje con el paso del tiempo. El propósito es realizar un estudio comparativo y evolutivo preliminar partiendo del texto origen (TO) y de cinco traducciones españolas publicadas en épocas diferentes (desde 1921, año en el que se publicó la primera versión en español de la obra, hasta 2012). Se pretende realizar un análisis de cinco traducciones, teniendo en cuenta el contexto histórico del polisistema meta y las circunstancias que rodearon a cada traductor, basándonos en la propuesta de Valero Garcés (2007). Hemos tomado como referencia traducciones publicadas durante la dictadura franquista que siguen comercializándose en la actualidad.

En el primer capítulo, nos detenemos en la vida de Emily Brontë. Sin el conocimiento de la vida y el entorno cultural y geográfico habría sido imposible entender su obra y la importancia de las referencias culturales.

Tras el estudio de la autora y de las características de su obra en el segundo capítulo, el tercero aborda «Las traducciones de *Wuthering Heights*». En el primer apartado, nos detenemos en el estudio de las primeras traducciones de la novela en francés, alemán, italiano, irlandés y catalán, que detallamos en una tabla comparativa por orden cronológico. Además, hemos incluido una tabla con diez títulos que hemos localizado de las traducciones al francés. Sigue la recepción de autores literarios ingleses en la primera mitad del siglo XX, y en concreto nos detenemos en algunos casos en los que las traducciones sufrieron las restricciones del aparato censor y algunos ejemplos de censura interna. Las hemos clasificado en tres etapas donde se observa una tendencia traductológica separada, de acuerdo con los acontecimientos históricos y las publicaciones de las traducciones en el polisistema meta. De este modo, el primer periodo abarcaría los años de 1921 a 1941 —con la primera y única traducción de Cebrià de Montoliu (1921)—. En segundo lugar, una segunda etapa (1942—1975), con las traducciones de Juan González-Blanco de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947). Finalmente una tercera etapa, situada entre 1976 y 2012, en la que abordamos las traducciones de Rosa Castillo (1989) y Nicole D'Amonville Alegría (2012).

En el capítulo cuarto, nos centramos en el marco teórico, partiendo de los Estudios Descriptivos de la Traducción (*Descriptive Translation Studies*) y de los postulados de La Escuela de Manipulación (*The Manipulation School*) y los dos grupos importantes de esta escuela. En este capítulo, también tratamos la Teoría del Polistema de Even-Zohar. En relación al concepto de norma, el traductor puede optar por mantener las normas de la cultura origen y orientar la traducción hacia el

«polo de la adecuación», o por el contrario, si se atiene a las normas de la cultura meta, la traducción se orientará hacia el de la «aceptabilidad». En este estudio, abordamos el concepto de culturema y la presencia de elementos culturales dentro de un contexto determinado, junto a la clasificación de los elementos culturales de Newmark (1999 (1987)) e Igareda (2011). Finalmente, nos centramos en la propuesta de clasificación de métodos de traducción y técnicas de Hurtado Albir, el método de domesticación frente a extranjerización y el concepto de invisibilidad de Venuti. En el capítulo 6, nos centramos en las características de las traducciones y tiene como propósito la evaluación de las distintas traducciones.

Abstract

This dissertation analyses the different Spanish translations of *Wuthering Heights* since it was first published in Spain (1921) until 2012, with the aim of assessing the different translations into Spanish. In this sense, the analysis of the target texts (T) will take into account the translator, the role of retranslation, and the rejuvenation of the language used. In particular, our study aims to highlight the need for new translations of classical works, given the aging language of the existing translations. Our aim is to carry out a preliminary comparative and evolutionary study of the source text (ST) and five Spanish translations published at different historical times (from 1921, when the first Spanish version of the novel was published, to 2012). Based on Valero Garcés' approach (2007), we analyse both the historical context of the target polysystem and the circumstances surrounding each translator. For this study, we have used as a reference translations published during the Franco regime which are still published and sold today.

The first chapter reviews Emily Brontë's life. It is crucial to know her life, her cultural background and geographical environment, to be able to understand her work and the importance of cultural references.

The second chapter describes the main characteristics of Emily Brontë's work. In the third chapter, we deal with the translations of *Wuthering Heights*. In the first section, we examine, with the help of a chronological comparative chart, the first translations of the novel into Catalan, French, German, Irish, and Italian. A complementary table with ten different titles for the French translations has been added. Then, we explore the reception of English authors during the first half of the 20th Century, in particular, we study some translations which were the subject of censorship, and some examples of self-censorship. These translations have been classified in three periods with a different translation trend each, according to the historical events and translations published in the target polysystem. The first and only translation in the first period (1921-1941) is that of Cebrià de Montoliu (1921). In the second period (1942-1975), we study two translations: those of Juan González-Blanco de Luaces (1942) and El Bachiller Canseco (1947). Finally, in the third period (1976-2012), we deal with the translations of Rosa Castillo (1989) and Nicole D'Amonville Alegría (2012).

Chapter four describes the theoretical framework, based on the Translation Descriptive Studies and the principles of the Manipulation School, together with Even Zohar's Polysystem Theory. With regard to the concept of norm, the translator may choose to keep the norms of the source culture and tend toward the "adequacy pole", or he/she chooses to remain faithful to the target culture norms, the translation will tend toward the "acceptability pole". In this chapter, we also analyse the concept of culture and the presence of cultural elements within a given context, together with Newmark's (1999 (1987)) and Igareda's (2011) classifications of cultural elements. Finally, we focus on Hurtado Albir's proposal for a classification of translation methods and techniques, the domestication method versus

foreignization, and Venuti's invisibility concept. Chapter 6 deals with the characteristics of the analysed translations and attempts to offer an assessment of the different translations included in the study.

«There is no aspect of Emily's Brontë's craft which does not brilliantly exhibit her genius. The form of *Wuthering Heights* is a consummate as its subject is sublime. So far from being the incoherent outpourings of an undisciplined imagination, it is the one perfect work of art amid all the vast varied canvasses of Victorian fiction»
(David Cecil en *Early Victorian novelists* (1934))

A mi familia, la gran olvidada de esta historia.

Agradecimientos

Me gustaría dar las gracias a las personas que han hecho posible la elaboración de esta tesis doctoral. A la Dra. Nieves Jiménez Carra, directora de esta tesis, gracias por su inmensa ayuda a la hora de perfeccionar cada detalle de la tesis y por haberme enseñado tantas cosas; a lo largo de estos tres años; al Dr. Adrián Fuentes Luque, director de esta tesis, gracias por su plena disponibilidad, sus estímulos constantes y apoyo. También, quiero agradecerle el apoyo al profesorado, que ha contribuido desinteresadamente en la redacción del informe para la mención a Doctor Internacional.

Este trabajo debe mucho a la posibilidad que me brindaron el Dr. Francisco García Tortosa y Ricardo Navarrete Franco de la Universidad de Sevilla para ampliar mis conocimientos en Trinity College. Quiero también agradecer a la Universidad de Sevilla que me haya apoyado en mi investigación y me concediese la oportunidad de acceder a sus recursos; sin su ayuda esta tesis no hubiera sido posible. Por último, y no por ello menos importante, mi más sincera gratitud a mi familia y amigos (de España e Irlanda), demostrándome un constante apoyo y una paciencia infinita.

ABREVIATURAS Y SIGLAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREVIATURAS

TO: Texto origen

TM: Texto meta

TM1: Texto meta 1 (traducción de Cebrià de Montoliu)

TM2: Texto meta 2 (traducción de Juan González-Blanco de Luaces)

TM3: Texto meta 3 (traducción de El Bachiller Canseco)

TM4: Texto meta 4 (traducción de Rosa Castillo)

TM5: Texto meta 5 (traducción de Nicole D`Amonville Alegría)

CO: Cultura origen

E. Brontë: Emily Brontë

SIGLAS BIBLIOGRÁFICAS

DRAE: Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)

DUE: Diccionario de uso del español (María Moliner)

OED: The Oxford English Dictionary (J.A. Simpson y E.S.C. Weiner)

RAE: Real Academia Española

Índice

0. Introducción	1
0.1. Metodología	2
0.2. Estructura y contenido	8
Capítulo 1	11
1. Emily Brontë y <i>Wuthering Heights</i>	11
1.1. La novela victoriana, 1840-1880	11
1.2. Biografía	14
1.2.1. Introducción	14
1.2.1.1. Infancia	14
1.2.1.2. Adolescencia, madurez y duelo	18
1.3. Patrick Brontë (1777-1861): un pilar fundamental en la creación literaria	22
1.4. Producción literaria	25
1.4.1. Primeras publicaciones de E. Brontë: <i>Poems by Currer, Ellis and Acton Bell</i>	25
1.4.2. Primeras publicaciones de <i>Wuthering Heights</i>	27
1.5. Haworth y Emily Brontë	30
1.5.1. Los páramos de Haworth	32
1.5.2. Haworth y la leyenda	33
1.6. El estilo literario de Emily Brontë	36
1.6.1. Metáforas	37
1.6.2. Léxico	39
Capítulo 2:	42
2. La Obra	42
2.1. La crítica	42
2.2. Características de la obra	46
2.2.1. Estructura temporal, narrativa y cronológica	46
2.2.1.1. Características narrativas de <i>Wuthering Heights</i>	47
2.2.1.1.1. La estructura del marco narrativo	48
2.2.2. La repetición: herencia y genealogía	49
2.3. Influencias culturales y literarias en <i>Wuthering Heights</i>	53
2.4. Temática y personajes	67
2.4.1. Venganza	68
2.4.2. Violencia	70
2.4.3. Sobrenatural	73
2.4.4. Orfandad y duelo	76
2.4.5. Pasión	78
2.5. La diseminación cultural brontëana	80
2.5.1. El lector como creador	81
2.5.2. Adaptaciones cinematográficas y televisivas	83
Capítulo 3	85
3. Las traducciones de <i>Wuthering Heights</i>	85
3.1. Primeras traducciones de <i>Wuthering Heights</i>	85
3.2. <i>Wuthering Heights</i> y la literatura en lengua inglesa a primera mitad de siglo XX en España	86
3.2.1. La recepción en España de <i>Wuthering Heights</i>	88

3.2.1.1.	La influencia del prólogo en el lector de <i>Cumbres Borrascosas</i>	89
3.3.	La retraducción y <i>Wuthering Heights</i>	93
3.3.1.	Autores y editoriales de las etapas escogidas	96
3.3.1.1.	Primer periodo (1921-1941)	96
3.3.1.1.1.	TM1: Traducción de Cebrià de Montoliu (1921)	96
3.3.1.2.	Segunda etapa: (1942-1975)	97
3.3.1.2.1.	Traducción de Juan González Blanco De Luaces (1942)	98
3.3.1.2.2.	Traducción de El Bachiller Canseco (1947)	99
3.3.1.3.	Tercer periodo	100
3.3.1.3.1.	Traducción de Rosa Castillo (1989)	101
3.3.1.3.2.	Editorial Cátedra	101
3.3.1.3.3.	Traducción de Nicole D' Amonville Alegría (2012)	101
Capítulo 4:	103
4. Marco teórico.....	103
4.1.	La traducción literaria y los estudios descriptivos.....	103
4.2.	La Escuela de la Manipulación.....	103
4.2.1.	Bassnett y Lefevere	104
4.3.	El Polisistema	105
4.3.1.	El polisistema de Even-Zohar	106
4.4.	Toury y los Estudios Descriptivos de Traducción	108
4.4.1.	Las traducciones como hechos de cultura.....	110
4.5.	Traducción y cultura	111
4.5.1.	Definición de cultura	111
4.5.2.	La presencia de elementos culturales dentro de un contexto determinado	115
4.5.3.	Clasificación de elementos culturales.....	116
4.5.4.	La traducción de los elementos culturales.....	116
4.6.	Propuesta de clasificación de métodos de traducción.....	118
4.7.	Las técnicas de traducción.....	119
4.7.1.	Clasificación de técnicas de traducción según Hurtado (2001).....	121
4.8.	Venuti: 'Extranjerización' vs. 'domesticación'	123
4.8.1.	Extranjerización.....	123
4.8.2.	Domesticación	124
4.8.3.	Invisibilidad y traducción.....	124
Capítulo 5.....	127
5. Análisis y estudio comparativo.....	127
5.1.	Diferencias socio-culturales.....	127
5.1.1.	Ecología	128
5.1.1.1.	Geografía / topografía.....	128
5.1.1.2.	Biología.....	130
5.1.1.2.1.	Fauna (ornitología).....	130
5.1.1.2.1.1.	Denominación de base científica: grouse.....	131
5.1.1.2.1.2.	Denominación de base cultural: moorgame y moor-cock.	134
5.1.2.	Historia.....	139
5.1.2.1.	Historia de la religión	139
5.1.3.	Cultura material	142
5.1.3.1.	Alimentación	142
5.1.3.2.	Bebidas	150
5.1.3.3.	Monedas	154
5.1.3.4.	Medidas	158
5.1.4.	Instituciones culturales	164

5.1.4.1.	Cultura religiosa, creencias, tabús, etc	164
5.1.5.	Estructura social.....	165
5.1.5.1.	Modelos sociales y figuras respetadas.....	165
5.1.6.	Religiones “oficiales” o preponderantes	167
5.1.7.	Aspectos lingüísticos culturales y humor.....	168
5.1.7.1.	Elementos culturales muy concretos	168
5.2.	Universo social	171
5.2.1.	Costumbres	171
5.3.	Moderación de expresiones.....	172
5.3.1.	Venganza	173
5.3.2.	Pasión.....	176
5.3.3.	Orfandad.....	177
5.4.	Variación del tono.....	207
5.4.1.	Venganza	207
5.5.	Conservación de los nombres propios	230
5.5.1.	Antropónimos.....	230
5.5.2.	Topónimos: Wuthering Heights y Thrushcross Grange.....	233
5.5.2.1.	La traducción de los topónimos	234
Capítulo 6.....	236	
6. Características y evaluación de las traducciones	236	
6.1.	Características de las traducciones.....	236
6.1.1.	Montoliu (1921).....	236
6.1.1.1.	Características de Montoliu (1921)	236
6.1.1.2.	Presencia del traductor en el TM1	242
6.1.1.3.	Método y técnica de Montoliu (1921)	244
6.1.1.4.	Análisis del lenguaje.....	245
6.1.2.	Descripción y análisis de soluciones de traducción	245
6.1.3.	G. de Luaces (1942)	246
6.1.3.1.	Características de G. de Luaces (1942).....	246
6.1.3.2.	Presencia del traductor en el TM2.....	251
6.1.3.3.	Método y técnicas de G. de Luaces (1942)	256
6.1.3.4.	Análisis del lenguaje.....	257
6.1.3.5.	Descripción y análisis de soluciones de traducción.....	257
6.1.4.	El Bachiller Canseco (1947).....	258
6.1.4.1.	Características de El Bachiller Canseco (1947)	258
6.1.4.2.	Presencia del traductor en el TM3	262
6.1.4.3.	Método y técnica de El Bachiller Canseco (1947)	264
6.1.4.4.	Análisis del lenguaje.....	265
6.1.4.5.	Descripción y análisis de soluciones de traducción.....	265
6.1.5.	Castillo (1989)	266
6.1.5.1.	Características de Castillo (1989).....	266
6.1.5.2.	Presencia del traductor.....	272
6.1.5.3.	Método y técnicas de Castillo (1989)	273
6.1.5.4.	Análisis del lenguaje de la traducción	273
6.1.5.5.	Descripción y análisis de soluciones de traducción.....	274
6.1.6.	D'Amonville Alegría (2012).....	275
6.1.6.1.	Características de D'Amonville Alegría.....	275
6.1.6.2.	Presencia del traductor en el TM5	280
6.1.6.3.	Método y técnicas de D'Amonville Alegría.....	282
6.1.6.4.	Análisis del lenguaje.....	283
6.1.6.5.	Descripción y análisis de soluciones de traducción.....	283
6.2.	Valoración de los TM.....	284
6.2.1.	Valoración de los TM atendiendo a aspectos discursivos y estilísticos	286

6.2.2.	Valoración de los TTs atendiendo a los criterios de adición, supresión y conservación	289
6.2.3.	Valoración de los TM atendiendo al doble aspecto científico y artístico de la actividad traductora.	291
6.2.3.1.	Montoliu (1921)	292
6.2.3.2.	G. de Luaces (1942).....	293
6.2.3.3.	El Bachiller Canseco (1947)	293
6.2.3.4.	Castillo (1989).....	294
6.2.5.5.	D'Amonville Alegría (2012).....	294
7.	Conclusiones	296
8.	Bibliografía	305
8.1.	Fuentes primarias	305
8.1.1.	Texto original.....	305
8.1.2.	Traducciones	305
8.1.3.	Fuentes secundarias	305
Anexo	319
9.	Cronología de la familia Brontë	319

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 - Portada libro	82
Ilustración 2 - Balthus	82
Ilustración 3 - Ilustración de Eichenberg.....	82

0. Introducción

La escritora inglesa Emily Brontë ha sido objeto de numerosas investigaciones que han abordado diferentes aspectos de su vida y obra. Sus traducciones españolas han pasado relativamente desapercibidas, si se comparan cuantitativamente con las publicaciones sobre su obra literaria. *Wuthering Heights* sigue atrayendo lectores de todas las edades y se siguen publicando numerosas reediciones. En el panorama cinematográfico y televisivo, las productoras siguen adaptando nuevas versiones. Además del interés personal, a continuación mencionamos las tres razones que nos han llevado a la elección de la novela como objeto de estudio de esta tesis doctoral: su autora es conocida mundialmente y es un referente obligado en la literatura en lengua inglesa, su obra es una de las novelas más representativas de la época victoriana y se ha publicado incesantemente en España desde su primera aparición en 1921.

En España encontramos investigaciones que se centran en diversos aspectos de la obra, entre las que podemos mencionar tesis doctorales como *Sujeto, Deseo, Identidad, Poder: Wuthering Heights de Emily Brontë*, escrita por Rafael Galán Moya y publicada en 1995 por el Servicio de Publicaciones de Cádiz o *Proceso a la Leyenda de las Brontë. Arquitectura y Paisaje desde una perspectiva Ecocrítica* defendida por Aurora Astor Guardiola (2003). Desde la perspectiva traductológica, sólo tenemos constancia de una tesis doctoral dedicada al estudio de las traducciones españolas de la obra de Emily Brontë: la tesis doctoral publicada en 1993 de la autora Cáliz Gil García. A excepción de este trabajo, pocos eran los estudios en España que abordaban la novela desde un punto de vista traductológico. Sin embargo, en el panorama actual, parece haber resurgido un interés por ella. Entre estas publicaciones científicas de interés podemos citar: «Traducción y censura: *Cumbres borrascosas* en la dictadura franquista», de Pajares Infante (2007); «Las traducciones de *Wuthering Heights*: plagios flagrantes» de Vicente López Folgado en la revista *Alfinge* (2011) o la tesis doctoral de Tello Fons (2011) *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*¹.

Esta tesis doctoral tiene su origen en el trabajo de investigación realizado para el Programa de Doctorado en *Lenguas Modernas, Traducción y Español como Lengua Extranjera* de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla con el título *Análisis y estudio comparativo de nueve traducciones españolas de Wuthering Heights (1921-2012): las referencias culturales*. Como complemento a nuestra investigación, realizamos una

¹ En concreto, Tello Fons se centra en el estudio del dialecto de estas diez obras: *Hard Times*, Charles Dickens (1854); *Of Mice and Men*, John Steinbeck (1937); *Stalky & Co.*, Rudyard Kipling (1899); *The Bonesetter's Daughter*, Amy Tan (2001); *The Sound and the Fury*, William Faulkner (1929); *The Van*, Roddy Doyle (1991); *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Lewis Carroll (1871); *Trainspotting*, Irvine Welsh (1993); *White Teeth* (2000) y *Wuthering Heights* (1847). Respecto a esta última, realiza un estudio comparativo de algunos fragmentos seleccionados del dialecto del personaje de Joseph según las traducciones de J. G. de Luaces (1942), de la editorial Reguera (en este caso no se especifica el traductor, sólo el nombre de la editorial porque no aparece en la traducción), Martín Gaité (1984), Castillo (1989) y Sánchez-Andrade (2007).

estancia de investigación en el Trinity College de Dublín durante seis meses en el año 2013. Esta estancia nos permitió la consulta de monografías sobre la familia Brontë, algo fundamental para la comprensión de la obra en profundidad antes de abordar el análisis traductológico.

En España la novela ha sido editada en numerosas ocasiones y ha ido ganando popularidad con los años desde su primera publicación en la editorial Atenea (1921). Las ediciones de las novelas de E. Brontë que hoy día se reeditan o publican dependiendo de los imperativos editoriales no suelen contener, por lo general, numerosas notas explicativas en las que se concrete información de tipo cultural o lingüístico. Una gran parte del significado de *Wuthering Heights* pasaría desapercibido incluso para un lector de lengua inglesa, si la edición que leyese no contara con anotaciones o un glosario explicativo.

La distancia temporal existente entre la fecha de publicación de *Wuthering Heights* y la de su primera versión al español se plantea como un elemento a tener en cuenta al estudiar la retraducción de Brontë (en concreto, transcurren 74 años). Al habitual conocimiento que se supone en un traductor con respecto al autor y texto con el que trabaja se une, en este caso, la necesidad de que conozca el trasfondo cultural de *Wuthering Heights*. La posesión o la carencia de este conocimiento repercutirá de forma decisiva en el texto resultante y será necesaria la consulta de diccionarios y monografías especializadas.

Nuestro propósito es realizar una evaluación de las distintas traducciones. En la valoración de los textos meta (TM) tendremos en cuenta la presencia del traductor, la importancia de la retraducción y del rejuvenecimiento del lenguaje. En particular, este estudio propone resaltar la necesidad de nuevas traducciones de los clásicos por el envejecimiento que sufre su lenguaje con el paso del tiempo. El propósito es realizar un estudio comparativo y evolutivo preliminar tomando como referencia el texto origen (TO) y cinco traducciones españolas publicadas en épocas diferentes (desde 1921, año en el que se publicó la primera versión en español de la obra, hasta 2012). Se pretende realizar un análisis de la calidad de cinco traducciones, tomando como referencia el contexto histórico del polisistema meta y las circunstancias que rodearon a cada traductor.

0.1. Metodología

En la búsqueda de una metodología para el análisis comparativo, valorativo y evolutivo consultamos la tesis doctoral de *Traducciones de Dubliners al español* (2002) de María Reyes Fernández, que se centra en las traducciones de Ignacio Abelló, Guillermo Cabrera-Infante y Eduardo Chamorro. También se consultó la tesis de John Beattie, puesto que el título indicaba que se trataba de un estudio comparativo, *James Joyce's Dubliners as an illustration of applied translation criticism a comparative analysis of the work's translations into Spanish, Catalan and Galician* (1999), publicada por la Universidad Autónoma de Barcelona en microfilm. La tesis doctoral realizada por Cáliz Gil García (1993) sobre las traducciones al

español de *Wuthering Heights* era de obligada consulta. En este estudio, la autora se centra en aspectos morfosintácticos y semánticos de 4 capítulos seleccionados de la novela. A diferencia de su estudio, nuestro corpus recoge los 34 capítulos que la componen. Sin embargo, ninguna de estas tesis fue útil para nuestro objetivo, puesto que nuestra intención era hacer un análisis comparativo en el que se cotejaran las cinco traducciones a la vez y este aspecto no se reflejaba en ninguna de ellas.

En 1990, Valero Garcés defiende su tesis doctoral *Aspectos de la traducción y de la novela Scarlet Letter de N. Hawthorne: Propuesta metodológica de evaluación de obras literarias traducidas* en la Universidad de Zaragoza (tesis inédita), de la cual surge la propuesta metodológica para su obra *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas The Scarlet Letter/La Letra Escarlata de Nathaniel Hawthorne*, publicada en la editorial Peter Lang (2007). A nuestro juicio, la propuesta de Valero Garcés (2007) es bastante eficaz puesto que no presenta únicamente un modelo de evaluación, sino que a la vez su metodología es útil como modelo comparativo, evolutivo y evaluativo. Previamente al análisis, Valero Garcés hace referencia a una serie de pasos imprescindibles tanto para el crítico, traductor o lector de la traducción y que hemos seguido en nuestra investigación:

Previo a la fase de estudio de los TT, el primer paso para el establecimiento de la invariante metodológica lo constituye el estudio de determinadas circunstancias en las que surgió el TO tales como la época en la que se escribió la obra, la serie de gustos y convenciones socio-culturales del momento, la situación socio-económica del país, la política, o movimientos sociales. Conocido el entorno histórico y social-cultural del autor, el siguiente paso es el estudio de la vida y personalidad del autor, su producción literaria y el lugar que ocupa la obra concreta en su país el momento de su publicación (2007: 131)

En nuestra metodología de análisis hemos tomado como referencia principalmente a Valero Garcés (2007) y Jiménez Carra (2007). Cada autora ha contribuido en distintos aspectos que se detallarán a lo largo de este apartado. Concretamente, hemos tomado como referencia un estudio exhaustivo de la vida y obra de E. Brontë, que también encontramos en el capítulo uno de Valero Garcés (2007) o de Jiménez Carra (2007) respectivamente.

En nuestro estudio comparativo y evolutivo, se ha tomado como referencia el TO y cinco traducciones españolas (—TM1, TM2, TM3, TM4 y TM5—) publicadas en periodos diferentes. Como críticos de la traducción debemos tener presente la afirmación de Valero Garcés en relación a los polisistemas; «El crítico, por su parte, es el receptor de los dos textos: TO y TT, cada uno de los cuales forman parte de un polisistema —término introducido por Even-Zohar y aplicado por Toury (1980) a la traducción» (2007, 2011: 131). Por este motivo, hemos tenido siempre presentes en la investigación los acontecimientos políticos, literarios y sociales ocurridos en el polisistema meta, que repercutieron inevitablemente en la traducción.

En relación a la selección de traducciones, tuvimos que delimitar nuestra área de estudio. Si se consulta el Catálogo de la Biblioteca Nacional, el número de traducciones y ediciones sobrepasa las cien

copias. Antes de abordar el análisis debíamos seleccionar un número determinado de traducciones y justificar el motivo para dicha selección, que a continuación exponemos.

Con el propósito de realizar un análisis traductológico comparativo y evolutivo se han seleccionado cinco traducciones de la obra (1921-2012) y las hemos clasificado en tres etapas donde se observa una tendencia traductológica separada, de acuerdo con los acontecimientos históricos y las publicaciones de las traducciones en el polisistema meta. De este modo, el primer periodo abarcaría los años de 1921 a 1941 —con la primera y única traducción de Cebrià de Montoliu (1921)—. En segundo lugar, una segunda etapa (1942—1975), con las traducciones de Juan González-Blanco de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947). Finalmente una tercera etapa, situada entre 1976 y 2012, en la que abordamos las traducciones de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012).

1. Traducción de Cebrià de Montoliu: se trata de la primera traducción publicada en España y su estudio es fundamental para corroborar el proceso de envejecimiento del lenguaje y la evolución.
2. Traducción de G. de Luaces (1942): esta traducción forma parte de nuestro mercado editorial actual puesto que la editorial Aldevara la ha reeditado en 2010, incluyendo algunas variaciones. No obstante, optamos por la primera versión original de 1942, publicada durante la dictadura franquista.
3. Traducción de El Bachiller Canseco (1947). Esta traducción ha sido reeditada en 2012 por la Editorial Edimat, bajo el nombre de «El Equipo Editorial». La hemos considerado también imprescindible puesto que sigue formando parte del mercado editorial y se publicó por primera vez durante la dictadura franquista en España.
4. Traducción de Rosa Castillo (1989). La elección de esta traducción se debe al estudio detallado de las referencias culturales que la autora aborda mediante el uso de paratextos.
5. D'Amonville Alegría (2012). Nos encontramos ante una traductora literaria profesional. Su traducción se publica en 2012, último año que abarca nuestro estudio y su elección se debe a que es una edición que está actualmente presente en casas editoriales.

Las tres primeras traducciones originales (pertenecientes a la primera y segunda etapa respectivamente) las localizamos y adquirimos en el portal Iberlibro. Las dos últimas traducciones, de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012), pertenecientes a la tercera etapa, se adquirieron en una versión en papel en La Casa del Libro.

El análisis se realiza de un modo comparativo con la ayuda de tablas en las que se observan las diferencias entre TO y TM. En primer lugar, como texto original hemos escogido la primera edición publicada de *Wuthering Heights, a novel, in three volumes*². London: Thomas Cautley Newby, 1847, en 2 volúmenes, digitalizada online por Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd (A Bell & Howell Information

² Esta es una transcripción de la primera edición de *Wuthering Heights* únicamente de los dos primeros volúmenes correspondientes a la novela de E. Brontë. El tercer volumen correspondía a la novela de Anne Brontë, *Agnes Grey*.

and Learning company) (2000), disponible en el *Catálogo Fama* de la Universidad de Sevilla en formato electrónico. En el volumen I se encuentran los capítulos del 1 al 14 y en el volumen II, del 1 al 20. La elección de este texto se basa, principalmente, en que se trata de la primera versión de *Wuthering Heights* y a que está digitalizada. Además, en el transcurso de la investigación, hemos consultado varias ediciones monolingües de esta novela con anotaciones, como queda reflejado en las referencias bibliográficas. A lo largo de este estudio, es destacable mencionar que se han empleado varias ediciones anotadas de *Wuthering Heights*: entre ellas la edición de Marsden H. y Jack I. (1976), la de Lavín Camacho (1984) y la Norton Critical Edition (año). El uso de todas estas ediciones monolingües anotadas ha sido imprescindible. En la sección dedicada a cada uno de los vocablos se proporcionan las definiciones que de ellos recogen los diccionarios monolingües en lengua inglesa Johnson y Oxford English Dictionary (OED). También se ofrecen las definiciones que, para los términos españoles elegidos por los traductores, proporcionan el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) y el Diccionario de uso del español (DUE).

Previamente a la presentación de las operaciones, Valero Garcés hace referencia a la exclusión en su propuesta de algunas operaciones como «la expansión, calco, transposición, modulación, generalización vs. particularización, más relacionadas con aspectos léxico-semánticos o morfosintácticos» (2007: 136).

La propuesta de Valero Garcés (2007: 136) se compone de las siguientes operaciones de traslado de un polisistema origen a otro texto en otro polisistema meta: (1) Cambios debidos a diferencias socio-culturales, (2) Variación del tono; (3) Variación de la estructura interna del original, (4) Moderación de expresiones, (5) Inadecuación de equivalencia, (6) Supresión del relato marginal, (7). Conservación de nombres propios con equivalencia en el TO, (8) Error del traductor, (9) Conservación de estructuras propias del texto original/ Traducción literal; (10) Elaboración versus simplificación; y finalmente (11) Variación en el uso de figuras literarias y tropos.

En nuestro estudio nos hemos centrado en cuatro. Los motivos de esta elección se detallan en cada apartado. Aunque únicamente abordamos estas cuatro operaciones que a continuación se explican, es irremediable encontrar ejemplos en el análisis comparativo que pudieran pertenecer a otras operaciones³.

Cambios debidos a diferencias socio-culturales

Esta categoría es interesante puesto que la novela exige un conocimiento exhaustivo de la cultura victoriana y de Yorkshire, en la que el traductor debe aplicar estrategias adecuadas para

³ Por ejemplo, aunque nos centremos en la variación del tono, podemos encontrar en el mismo ejemplo un error de traducción o una simplificación.

transmitir al lector meta la cultura del TO. Como afirma Valero Garcés, «[...] al cambiar de lengua podemos también incurrir en cambios culturales que exigen de estrategias lingüísticas para transmitir el mismo significado en el TM» (2007: 137-38). En lo referente a estos términos de índole cultural, hemos basado la clasificación, en primer lugar, en la presencia de elementos interesantes desde el punto de vista de su dificultad de traducción.

Variación del tono

Una de las principales funciones del traductor es expresar la intención comunicativa, es decir aspectos relativos a las intenciones comunicativas de la autora reflejadas en la ironía, la persuasión o la amenaza del TO. El tono de cada personaje, tiene un propósito determinado y es imprescindible para lograr una efectividad comunicativa. En relación al tono, Newmark afirma: «Tentativeness, urgency, menace, flattery, persuasiveness all have certain markers which are more apparent in the syntax than the lexis, and may be reflected in the tense, mood and voice of a few significant verbs» (Newmark, 1988: 150). Valero Garcés considera que no es una labor fácil lograr trasladar al TM el tono que transmite el autor (2007: 144).

Moderación de expresiones

Tal y como Valero Garcés afirma:

Los ejemplos más claros de este cambio que se produce al observar el texto en la TM y el texto en el TO nos presentan cuando el autor nos coloca a los personajes en acción y produciendo un diálogo al que acompañan signos de admiración o una entonación marcada por alguna función específica que se pretende que cumpla en el texto y de acuerdo con el contexto en el que tiene lugar (2007: 260).

En este apartado no nos centramos únicamente en los signos de admiración o una entonación marcada por alguna función específica que se pretende que cumpla en el texto, sino que además tenemos en cuenta si el traductor al tratar de seguir su propia intuición se desvía del contenido del TO y de la intención del autor.

Conservación de nombres propios con equivalencia en el TO

Esta operación se ha seleccionado puesto que, dependiendo del momento histórico en el polisistema meta y de la finalidad de la traducción, los nombres propios serán o no traducidos. En este apartado, también es destacable mencionar la importancia del título que lleva la obra, que hace referencia a un vocablo de origen dialectal.

Finalmente, antes de realizar la evaluación, hemos tomado como referencia el capítulo quinto de la tesis de Jiménez Carra (2007), que se centra en las características de los traductores, en concreto errores, omisiones, vocabulario y expresiones. Consideramos la descripción de las características de cada traductor individualmente antes de realizar una evaluación del análisis comparativo y evolutivo de las diferentes traducciones al español de *Wuthering Heights*, de acuerdo con la propuesta de Valero Garcés: (1) «Valoración de los TTs atendiendo principalmente a los valores discursivos y estilísticos», (2) «Valoración de los TTs atendiendo a los criterios de adición, supresión y conservación», y finalmente (3) «Valoración de los TTs atendiendo al doble aspecto científico y artístico de la actividad traductora» (Valero Garcés, 2007: 305-320).

0.2. Estructura y contenido

En este apartado, se realiza una descripción de cada uno de los capítulos en los que se ha dividido esta tesis doctoral:

En el primer capítulo nos centramos en la autora y su obra en su contexto sociocultural. En primer lugar, se hace un breve repaso al momento histórico que vivía la autora en el siglo XIX y nos detenemos en mencionar brevemente los nuevos métodos de publicación de la época victoriana. En relación a la biografía de E. Brontë, nos detenemos en aspectos determinantes de la autora como la educación, el entorno familiar (experiencias que compartió con sus hermanas) y el papel de la mujer en la sociedad victoriana. En concreto, especificamos algunos detalles de su biografía: la pasión que sentía por la naturaleza que queda reflejada en sus dibujos de pájaros o la dieta literaria de la que se nutría desde pequeña, indudablemente dejaron huella en su creación literaria. Sigue un apartado en el que se hace referencia a la recepción de la primera publicación de sus poemas. Dedicamos una sección a Haworth (su lugar de residencia) y los páramos; ambos aparecen reflejados en la creación literaria (como ejemplo, especificamos el sirviente Joseph que representa la variedad lingüística de los habitantes de Haworth). El conocimiento de Haworth es imprescindible para poder entender la obra de la autora, así como también para la comprensión de diversos aspectos que se tratan en este capítulo. Concluye este capítulo con el estudio del estilo de E. Brontë, aspecto imprescindible para cualquier traductor antes de acometer la traducción.

En el capítulo 2, nos detenemos en la crítica y en las características de la obra de E. Brontë: la estructura temporal y el marco narrativo, entre otros. Explicamos las características de la novela y las numerosas referencias culturales, literarias, o históricas, en concreto las leyendas y creencias populares que con frecuencia gozan de un fuerte componente de tradición oral de la región de Yorkshire.

Tras una breve descripción del argumento, nos centramos en la temática de la novela⁴ y sus personajes. Estos temas han sido estudiados con mayor profundidad por otros investigadores. A continuación, nos centramos en la diseminación cultural brontëana y en concreto realizamos un repaso de las versiones cinematográficas y televisivas desde 1920 hasta el 2011. Tras el estudio de la autora y de las características de su obra, el tercero aborda «Las traducciones de *Wuthering Heights*». En el primer apartado, nos detenemos en el estudio de las primeras traducciones de la novela en francés, alemán, italiano, irlandés y catalán, que detallamos en una tabla comparativa por orden cronológico. Además, hemos incluido una tabla con diez títulos que hemos localizado de las traducciones al francés. Sigue la

⁴ La temática de E. Brontë ha sido estudiada desde distintas perspectivas pero en mi estudio, nos hemos centrado en cinco: venganza, violencia, orfandad y duelo, y finalmente la pasión. Esta selección viene dada porque en el análisis traductológico se partirá de ellas con el propósito de acercar al lector al TO.

recepción y de autores literarios ingleses en la primera mitad del siglo XX, y en concreto nos detenemos en algunos casos en los que las obras sufrieron las restricciones del aparato censor y exponemos algunos ejemplos de censura interna. También, explicamos la recepción de la novela desde el momento de su publicación hasta la actualidad en España y la influencia del prólogo en el lector de las traducciones. En otro apartado de este capítulo, abordamos tres etapas traductológicas. Estas han sido divididas según los acontecimientos históricos del polisistema meta y el número de publicaciones de la obra. Tomamos como referencia la tesis doctoral de Zaragoza Ninet (2008). En el capítulo tres, la autora divide su estudio de la traducción de autoras inglesas del siglo XX en cuatro etapas. En nuestro estudio, hemos optado por tres etapas atendiendo a los acontecimientos históricos y sociales y a las publicaciones de la obra.

La primera abarcaría (1921-1941), durante este periodo nos encontramos ante una única publicación. La segunda comprende el período (1942-1975) y hemos determinado el comienzo en 1942 debido a que tras la finalización de la Guerra Civil no se registran nuevas traducciones en el Catálogo de la Biblioteca Nacional hasta 1942. La tercera comienza tras la finalización de la dictadura franquista y abarca hasta el 2012, año en el que ponemos fin a nuestro estudio. En cada una de ellas, nos detenemos en una breve biografía del traductor/es seleccionado (a excepción de El Bachiller Canseco por esconderse tras un pseudónimo) y en la editorial. Este capítulo finaliza con un apartado dedicado a la retraducción de *Wuthering Heights*.

En el capítulo cuarto, nos centramos en el marco teórico, partiendo de los estudios descriptivos de la traducción y de los postulados de La Escuela de Manipulación (*The Manipulation School*) y los dos grupos importantes de esta escuela. En este capítulo, también abordamos la Teoría del Polistema de Even-Zohar. En relación al concepto de norma, nos centramos en la elección del traductor por mantener las normas de la cultura origen y la traducción se orienta hacia el «polo de la adecuación», o si por el contrario, el traductor opta por atenerse a las normas de la cultura meta, y la traducción se orienta hacia el de la «aceptabilidad» y las traducciones «como hechos de cultura que las acoge» (autor, 2004: 64). En este estudio, abordamos el concepto de culturema y la presencia de elementos culturales dentro de un contexto determinado, junto a la clasificación de los elementos culturales de Newmark (1999 (1987)) e Igareda (2011). Finalmente, nos centramos en la propuesta de clasificación de métodos de traducción y técnicas de Hurtado Albir, el método de domesticación frente a extranjerización y el concepto de invisibilidad de Venuti.

En el capítulo 5, «Análisis y estudio comparativo», tomamos como referencia las cuatro operaciones seleccionadas de la metodología de Valero Garcés y analizamos las diferencias socio-culturales, la moderación de expresiones, la variación del tono y la conservación de nombres propios con equivalencia en el TO.

En el capítulo 6, nos centramos en las características de las traducciones, siguiendo al capítulo 5 de la tesis de Jiménez Carra (2007) y su evaluación. Dicho capítulo sigue al modelo de Valero Garcés y tiene como propósito la evaluación de la calidad de las distintas traducciones. Se trata en definitiva de las conclusiones del análisis de cada TM. Tal y como Valero Garcés indica con el fin de validar su propuesta, ella analiza la calidad de los TM siguiendo a otros autores con el fin de comprobar si los resultados son similares. Así, tras la valoración de los TM según la propuesta de Valero Garcés en la que se presta especial atención a valores discursivos y estilísticos, se llevan a cabo otras dos valoraciones más al agrupar las distintas operaciones en torno a otros criterios. Primeramente, agrupamos estas distintas operaciones alrededor de los criterios básicos en el trasvase de información de adición, supresión y conservación (2007: 310-312), puesto que la autora considera que estos aspectos son «a los que en esencia se reduce toda actividad traductora» (2007: 310). En segundo lugar, unimos estas operaciones en estrategias que atienden al aspecto científico o estrategias que tienen que ver con el aspecto artístico de la actividad traductora (2007: 313-319), según la clasificación de Newmark (1988).

En el capítulo 7, abordamos las conclusiones generales del estudio y en el apéndice se incluye la cronología de la familia Brontë.

Capítulo 1

1. Emily Brontë y *Wuthering Heights*

1.1. La novela victoriana, 1840-1880

El periodo victoriano se caracteriza por una amplia diversidad de autores en la novela inglesa; por ejemplo, se puede citar a Charles Dickens o a Emily Brontë, con producción literaria y estilos completamente distintos. Charles Dickens podría considerarse como uno de los novelistas más importantes de esta etapa, con su novela de tipo social en la que describe la Inglaterra de la época y en la que criticaba la situación de las clases más desfavorecidas (Pajares Infante, 2007: 52).

Los años cuarenta del siglo XIX fueron una década decisiva en la historia de la narrativa inglesa. Entre 1846 y 1848 aparecieron *Dombey and Son* (1846–1848), primera novela importante de Dickens (que había comenzado su carrera en la década anterior), las novelas de las Brontë *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*⁵ (años), *Vanity Fair*⁶ de Thackeray publicada por vez primera entre 1847–48, y la primera novela de la señora Gaskell, *Mary Barton* (1848). El periodo victoriano estuvo caracterizado por un periodo de paz, con la excepción de la guerra de Crimea en 1853, (Hidalgo Andreu 1999: 107).

Es destacable mencionar que los años cuarenta del siglo XIX fueron una década decisiva en la historia de la narrativa inglesa. Cuando se publica *Wuthering Heights* en 1847, ya habían aparecido anteriormente otras publicaciones: Dickens y su *Picknick Papers* (1837); Browning, *Dramatic Lyrics* (1842) y Thackeray, *Barry Linton* (1844) y las primeras series de *Vanity Fair* (1847-1848). Otros autores como Ruskin, Carlyle, Macauley y Tennyson también eran ya conocidos. Según Lavín Camacho y como explicaremos con detenimiento poco o casi nada va a dejar huella en Brontë (Lavín Camacho, 1984: 9).

Tras la publicación de *Wuthering Heights*, Dickens escribe sus grandes obras: *David Copperfield*, (publicada por entregas en 1849), *Oliver Twist*, *Bleak House* (por entregas entre marzo de 1852 y septiembre de 1853), *Hard Times* (1854), *Little Dorrit* (por entregas de 1855 a 1857) y *Great Expectations* (año).

La novela solía publicarse en un formato de tres volúmenes como fue el caso de *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*, la publicación en dos volúmenes era menos frecuente. Una de las innovaciones en la

5 Hidalgo Andreu afirma: «Tanto las hermanas Brontë como la señora Gaskell contribuyeron a dar un tono regional a la novela inglesa, sacándola de los escenarios habituales de Londres, Bath, y los suaves paisajes de la Inglaterra del sur» (2001: 20).

6 Wilson hace referencia a la novela de Emily Brontë, «Her novel is not a social satire, like *Vanity Fair*, not a parable; it is a reflection of the world of social conflict coming into being» (1947, 110).

época victoriana era la publicación en fascículos. En los años cuarenta y décadas posteriores lo más frecuente era publicar por entregas, generalmente en fascículos mensuales que se vendían a precio de un chelín (Hidalgo Andreu, 1999: 113). Por ejemplo, podemos citar el caso de Dickens y *Pickwick Papers*, que empieza a publicarse por entregas en 1836 (Hidalgo Andreu, 2001: 10), acompañada de las ilustraciones de Hablot Knight Browne.

En la época victoriana aparecen nuevos formatos de publicación; teniendo en cuenta que la mayor parte de las novelas victorianas eran prolijas, estas se empezaron a escribir en forma de serialización, que consistía en leer una obra en fascículos, es decir, a través de entregas semanales o mensuales en periódicos o revistas de la época. Por ejemplo Charles Dickens publica su segunda novela, *Oliver Twist* (1837-38), en la revista *Bentley's Miscellany* (Hidalgo Andreu, 1999: 113) y semana tras semana intentaba conocer el modo en el que sus lectores percibían el desarrollo de su historia. Como Kindelán (1989: 14) explica, «la ventaja de dicha técnica consistía en que tanto el lector como el autor eran “cómplices” en el proceso de descubrimiento de la realidad implícita en la experiencia humana proyectada en la obra literaria». De esta manera, a la vez que se favorecía la creación de numerosas tramas y personajes que podían aparecer y desaparecer con total facilidad conforme dictaban los acontecimientos, se lograba mantener el interés del lector, aumentar la demanda por parte del público y hacer las historias más baratas y accesibles⁷.

La creación de numerosas bibliotecas públicas supone un factor decisivo en la extensión del público lector en la Inglaterra victoriana, en especial las denominadas «circulating libraries», instituciones públicas y culturales a las que se inscribía la gente con la intención de acceder al mayor número posible de novelas a un precio bastante razonable⁸. Debido al desarrollo del público lector a lo largo del siglo XIX, se crea un gran número de bibliotecas por todo el país. Entre ellas destacan los conocidos *Mechanics' Institutes* y las instituciones públicas y culturales conocidas como *circulating libraries*, «especie de club de los lectores muy popular en aquel periodo» (Hidalgo Andreu, 1999: 113), que favorecieron el préstamo de libros entre las clases menos pudientes, puesto que debido al excesivo precio de venta de las obras, favorecían el formato de los tres volúmenes, permitiendo a sus lectores un fácil acceso a los libros. La repercusión de este tipo de bibliotecas fue realmente tan positiva que, de acuerdo con Stone (1977: 218), «the enormous growth of novel — reading thanks to the generalized institution of circulating libraries, were specially English phenomena». Por todo ello, se puede afirmar

⁸ Charles Dickens fue uno de los novelistas pioneros en publicar su novela en serie, *Pickwick Papers* (1836-1837). La buena recepción que tuvo por parte de los lectores hizo que su práctica fuera seguida por otros escritores victorianos como William M. Thackeray, que publicó *Vanity Fair* en 1847-1848 y dos décadas más tarde George Eliot hizo lo mismo con su novela *Middlemarch*, 1871-1872.

que gracias en parte a la labor llevada a cabo por las bibliotecas, la afición por la lectura se hace extensible a un mayor público.

Por otro lado, en la sociedad inglesa del siglo XIX, el papel de la mujer no tenía lugar en el mundo literario e intelectual y es precisamente en esta época cuando por primera vez la mujer cobra un papel central en la literatura inglesa. En una época como la victoriana, abrirse camino en un mundo básicamente masculino siendo mujer era realmente complejo y como afirma Hidalgo Andreu se sentía un «desdén por la capacidad artística e intelectual de las mujeres» (1993: 12). Las hermanas Brontë y otras autoras como George Eliot, tuvieron que emplear pseudónimos masculinos para poder publicar su trabajo (Menéndez Rodríguez, 2003: 138). Ingham explica la percepción que la sociedad tenía de la mujer durante el periodo de vida de las hermanas Brontë:

Women's function in society was constructed as biologically determined and the construction of proper femininity was predicated upon an ideal, domesticated middle-class wife far less rational than a man but intuitive, emotional, with a natural maternal instinct and a equally natural nurturing ability. Men, by contrast, were rational, intelligent, competitive and adapted to deal with the real world outside the family. (Ingham, 2008: 50-51)

Recordemos que la Inglaterra victoriana fundamentaba sus pilares sobre una base completamente masculina. La mujer debe delimitarse a ser el famoso «Angel in the House», puesto que el mínimo intento por cultivar su intelecto más allá de las habituales tareas domésticas viola el estricto orden de la naturaleza. En lo que se refiere al papel de la mujer en la sociedad victoriana, Menéndez Rodríguez afirma: «El decoro victoriano debe guardarse formando una familia y viviendo en armonía dentro del hogar. La mujer ha de ser “el ángel del hogar”, una buena esposa y madre, asexuada y servil» (2003: 137).

1.2. Biografía⁹

1.2.1. Introducción

E. Brontë no nos dejó escritos personales, a excepción de los *diary papers* y como afirma Astor Guardiola, «[...] cualquier biografía de Brontë, sobre todo de E. Brontë por falta de datos fiables y objetivos, siempre debe recibirse con precaución» (2006: 357). Por este motivo, para elaborar la biografía de Emily Brontë, he consultado numerosas monografías especializadas en la familia Brontë¹⁰. En este apartado nos detendremos en su padre, Patrick Brontë, un pilar fundamental en la creación literaria. Durante su vida, la autora permanece vinculada a sus dos hermanas (Charlotte y Anne) y a Tabita Aykroyd.

1.2.1.1. Infancia

Emily Jane Brontë, nace el 30 de julio de 1818 en Thorton (Yorkshire) y muere en Haworth¹¹ (Yorkshire) en 1848. La autora fue la quinta de seis hermanos¹² y es bautizada el 20 de agosto de ese mismo año con el segundo nombre de Jane. Esta idea surge de los tíos de su madre, Maria Branwell. Sus padrinos fueron John Fennel y su esposa, tíos de su madre, y Jane, la hija de ambos, casada con el reverendo William Morgan, el mejor amigo del señor Brontë. Este nombre se elige en honor ala señora Fennel y su hija.

De estas últimas y de una de las hermanas del reverendo Patrick Brontë surge el segundo nombre de Jane (Gérin, 2008 (1991): 11-12).

⁹ Para la elaboración de la biografía de la autora, también hemos consultado a Gérin (año), Juliet Barker (año) y a otros críticos como Paddock, and Rollyson (2003), Ingham (2008) o la biografía de Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (año). Astor Guardiola admite que *The Life of Charlotte Brontë* es una referencia imprescindible por la cercanía del contexto histórico y contemporaneidad; sin embargo, defiende la lectura de otras biografías «en las que la voz narrativa del autor no se funde y confunde tan estrechamente con las voces de los personajes» objeto de la biografía. Desde su perspectiva defiende la lectura de otras biografías con el propósito de «encontrar una aproximación más objetiva a la vida de esta interesante y, quizá todavía, a pesar de la especulación, desconocida familia» (Astor Guardiola, 2006: 33). En 1850, Charlotte conoce a Elizabeth Gaskell, su futura biógrafa. En el mismo año se publica una nueva edición de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey*, con una nota biográfica de Charlotte. El 31 de marzo de 1855 muere Charlotte Brontë, al poco tiempo de haberse quedado embarazada a la edad de 39 años. En junio de ese mismo año, el señor Brontë escribe a Elizabeth Gaskell sugiriéndole que escriba una biografía sobre su hija mayor. La vida y personalidad de Emily apenas son descritas de manera precisa en la biografía de Gaskell. Astor Guardiola afirma que «han sido biografías posteriores las que han ido ofreciendo desde distintos puntos de vista, aproximaciones a su evasiva, huidiza y singular personalidad» (2006: 35).

¹⁰ Comparto la afirmación de Astor Guardiola sobre las biografías «cualquier biografía de las Brontë, sobre todo las de Emily por falta de datos fiables y objetivos, siempre debe recibirse con precaución» (2006: 357).

¹¹ «English village and home of the Brontë family. Patrick Brontë held a ministry at Haworth from 1820 to 1861. In the second decade of the 19th century the village had just under 5,000 inhabitants. The nearest large town (a few miles away) was KEIGHLEY. Situated on a major route between Lancashire and Yorkshire, the village was in a region with a plentiful water supply and thus experienced the effects of the industrial revolution» (Paddock, and Rollyson, 2003: 48).

¹² La sexta es Anne, que nace el 16 de enero de 1820. Su nacimiento fue algo maravilloso para E. Brontë, Anne fue su confidente y su amiga de por vida y ambas hermanas estrecharon lazos de unión (Gérin, 2008 (1971): 11).

En 1820, la familia Brontë se traslada a la región de Haworth¹³, puesto que Patrick había sido nombrado pastor de la rectoría de Haworth (Kindelán, 1989: 20; Paddock, and Rollyson, 2003: 49). La familia Brontë deja Thornton para dirigirse a la casa parroquial (The Haworth Parsonage (the Parsonage)¹⁴ del pequeño pueblo de Haworth), situado en la región norte de los montes Peninos, su nueva residencia en el Yorkshire occidental donde pasarán el resto de sus vidas. A partir de este momento, la existencia de todos los miembros de la familia estará íntimamente ligada a los páramos que rodeaban a la rectoría.

Hasta tal punto se crea un fuerte vínculo de unión entre los hermanos y el paisaje característico de la zona azotado por el viento, que la ausencia de este entorno físico, en especial para E. Brontë, supone no sólo un efecto devastador, sino también una añoranza a veces insoportable, sin cuya presencia la escritora sucumbía tanto física como moralmente. La influencia del señor Brontë, debió de ser determinante en la atracción por la naturaleza que las hermanas sintieron desde niñas. En su biografía sobre Brontë, Gérin (2008) señala que el señor Brontë sentía un auténtico afecto por la naturaleza y que abrió los ojos de su hija sobre todo al mundo natural que se extendía al otro lado de la puerta de la casa, de modo que el paisaje de Haworth tuvo una gran influencia en el desarrollo de su mente y personalidad.

De todas las cosas que influyeron en la vida de Emily Brontë, el paisaje de Haworth, su hogar, fue lo que más contribuyó a agilizar su mente y a fomentar su carácter. Sin duda, la influencia humana más respetable fue la de su padre, un hombre criado en el campo con un profundo amor por la naturaleza y que muy temprano le abrió los ojos al universo natural que se extendía a las puertas de su hogar (Gérin, 2008 (1991): 11).

Los hermanos Brontë se criaron rodeados de ambiente cultural, motivados por la lectura y el ejercicio de la imaginación, como señala Ingham: «What evidently attracted them in all they read were works of the turn-of-the century Romantics which fed their already excited imaginations: the poems of Wordsworth, Southey, Byron, Sir Walter Scott's works and Gothic novels» (2008: 71). La lectura de la Biblia también estuvo presente en la educación de los hermanos, como explica Barker: «Patrick was used to use the various copies of the Bible and Prayer Book as a tool for instructing his children in the classics» (1994: 147).

¹³ «Wuthering Heights es la novela de Yorkshire por excelencia, y su extraña intensidad está enraizada en los páramos norteros y los crueles vientos que lo azotan» (Hidalgo Andreu, 2001: 20).

¹⁴ En referencia al *Parsonage* de Haworth, Paddock, and Rollyson hacen referencia exactamente a su ubicación: «Situated at the apex of the village of HAWORTH, on the edge of the Yorkshire and Lancashire moors, the Parsonage was home to the family beginning in April 1820, when Patrick Brontë was appointed to a perpetual curacy as minister to Haworth, including the privilege of residing rent free at the Parsonage for the remainder of his life. He and his family would live there until his death in June 1861» (2003: 48-49).

E. Brontë¹⁵ tuvo una infancia difícil, especialmente durante 1821 y 1825. En 1821 muere su madre de cáncer (Paddock, and Rollyson, 203: 21), cuando tenía tan solo tres años de edad. La crianza de los seis pequeños hermanos pasa a manos de la tía Elizabeth Branwell, descrita por Paddock, and Rollyson como «a woman of firm Christian principles»¹⁶, que había llegado de Cornualles para cuidar a su hermana y termina por permanecer junto a los Brontë.

En 1824, el reverendo toma la decisión de internar a su hijas Maria, Elizabeth en *Cowan Bridge*¹⁷ y a finales de año Charlotte y Emily se unen a sus hermanas mayores (Ingham, 2008: 4-5). Allí permanecerán hasta el año siguiente, cuando la salud de Maria y Elizabeth empeore y regresarán a su hogar (Haworth) tras enfrentarse a una experiencia desagradable en *Cowan Bridge*. En 1825, Maria y Elizabeth dejan el colegio y regresan a casa. Estas precariedades físicas que sufrieron repercutieron negativamente en la vida de estas dos hermanas, que hicieron que su estado de salud delicado empeorase al contraer tuberculosis y murieron (Kindelán 1989, 29). Estos malos tratos parecen haber dejado más huella en Charlotte que en Brontë, puesto que tal y como afirma Menéndez Rodríguez, «Los malos tratos experimentados en dicho internado parecen no haber afectado demasiado a la joven Emily, al menos su repercusión psicológica no se asemeja a la de su hermana Charlotte, quien recrea su experiencia traumática en su novela Jane Eyre» (2004: 5).

Una vez que las jóvenes regresaron a Haworth tras esta experiencia tan desagradable en *Cowan Bridge*, el reverendo Patrick Brontë y su cuñada Elizabeth Branwell se ocupan de la educación de las tres hermanas y del pequeño Branwell. Brontë no se vio tan afectada por la experiencia cruel del internado o por la muerte de sus hermanas como sus dos hermanos mayores. Al menos su reacción no fue tan extrema como la de Branwell, quien jamás se recuperó del trauma de perder a sus hermanas mayores. E. Brontë¹⁸ permanecerá en Haworth hasta el año 1835.

¹⁵ «[...] creo que su creación literaria no proviene del aislamiento o la misantropía sino, sobre todo, de la dieta literaria con que los niños Brontë se alimentaron desde la infancia: el romanticismo y los artículos, críticas e historias góticas publicadas en Blackwood's Magazine y especialmente, del entorno físico del norte de Inglaterra en el que crecieron y tan bien habían asimilado» (Astor Guardiola, 2006: 33).

¹⁶Respecto a Elizabeth Branwell, Ingham afirma: «The fact that she was a Wesleyan Methodist, enforcing strict discipline, has led to an assumption that she was another harsh figure in the Parsonage but Branwell's tribute to her and her financial generosity to her nieces suggest a more kindly and less censorious woman than she has sometimes been portrayed» (2008: 3). En *Wuthering Heights*, Emily Brontë hace alusión al metodismo.

¹⁷ «The charitable aspect of Cowan Bridge was that it took in the daughters of impoverished clergymen at low fees» (Ingham, 2008: 48).

¹⁸ Sobre el aspecto físico y la manera de ser de Brontë, Ellen Nussey señala en sus recuerdos: «Emily Brontë had by this time acquired a lathesome, graceful figure. She was the tallest person in the house, except her father. Her hair, which was naturally as beautiful as Charlotte's, was in the same unbecoming tight curl and frizz, and there was the same want of complexion. She had very beautiful eyes — kind, kindling, liquid eyes; but she did not often look at you; she was too reserved. Their colour might be said to be dark gray, at other times dark blue, they varied so. She talked very little. She and Anne were like twins — inseparable companions, and in the very closest sympathy, which never had any interruption» (Ellen, *Reminiscences*; 1871 en Barker, 2002: 15).

Durante estos años surge la creación literaria de los niños, las historias de la *Great Glass Town*. Encontramos indicios de que existía una atmósfera literaria entre los hermanos (Lavín Camacho, 1984: 9). El autor hace referencia a las lecturas juveniles de E. Brontë:

Desde su niñez, Emily muestra sus preferencias por Walter Scott y Byron. Sus lecturas de la prosa contemporánea se limitan a las colaboraciones de marcado acento «gótico» que aparecen en Blackwood's Magazine¹⁹. Mary Shelley, James Hogg y, en ocasiones Hoffmann, son colaboradores de esta publicación Tory. También The Leeds Magazine y Fraser's Magazine son leídas regularmente en la rectoría (1984: 9).

Además, Patrick Brontë parece no restringirle ningún tipo de lectura, como indica Ingham: «Patrick did not prevent them from reading the dangerous poems of the dashing wicked Byron or those of the equally disreputable and aesthetic Shelley, as well as the harmless Wordsworth and Southey» (2008: 8). Indiscutiblemente, encontramos signos de una atmósfera literaria en los hermanos Brontë. Las escrituras de infancia de los hermanos Brontë aparecen en forma de sagas y se elaboraron a lo largo de varios años. El origen de dichos escritos parece haber sido un grupo de doce soldados de madera que pertenecían a Branwell y que serán los protagonistas de dichas aventuras. En 1826, el señor Brontë regala a su hijo Branwell una caja de doce soldaditos de madera que había traído de Leeds (Gérin, 2008 (1991): 26). Este regalo desencadena en los pequeños Brontë la creación de mundos imaginarios.

Su ciudad de cristal constituía todo un mundo imaginario donde convivían una serie de personajes entre los que destacaba el Duque de Wellington, artistas, poetas y soldados y los denominados Chief Genii a los cuales, en un intento por personificarse a sí mismos dentro de su ciudad de cristal, llamaron Talii, Branii, Emmii y Anneii. De esta tentativa literaria surgieron varios títulos que narraban leyendas en miniatura: Young Men, Our Fellows y The Islanders (Menéndez Rodríguez, 2004: 7).

Los niños convertirán a los soldaditos en protagonistas de sus hazañas y aventuras en la ciudad que designaron como la *Great Glass Town*. Estas creaciones literarias se recopilaban, tal como explica Kindelán en «una confección de diminutos libretines —con una escritura también minúscula— en los que se recogía meticulosamente la saga de este mundo imaginario fabricado por los cuatro hermanos» (1989: 26).

La *Great Glass Town*²⁰ es destruida en 1831 debido a la marcha de Charlotte a la escuela de Roe Head²¹. Los cuatro hermanos se dividen en dos grupos a partir de este momento. Brontë y Anne crean

¹⁹ Paddock, and Rollyson explican sobre esta publicación lo siguiente: «Founded by the Publisher William Blackwood in 1817, this periodical was a TORY organ. It featured contributors such as Sir Walter SCOTT (a Brontë favourite) and attacked radicals such as Lord BYRON. Branwell Brontë encouraged his sisters to create their own journal (BRANWELL'S BLACKWOOD'S MAGAZINE) in the Blackwood format of polemical journalism, fiction and book reviews» (2003: 12).

²⁰The *Twelves* (así se llamados los doce soldados) disponían de cuatro genios o jefes -Talili, Branii, Emii y Annii -que inventaban toda clase de aventuras, y luego las transcribían tanto en prosa como en verso en un revista confeccionada por ellos mismos: *The Young Men's Magazine* (Kindelán, 1989: 27).

su reino de Gondal²², en el que reinaba la heroína apasionada Augusta Geraldine Almeda (Kindelán, 1989: 27). Charlotte y Branwell, por su parte, fundan Angria²³. Este nuevo reino está presidido por los Duques de Zamorna y de Northangerland.

Durante su infancia, Brontë creció rodeada de sus hermanos, del reverendo y de la servidumbre, permaneciendo al margen de la presencia de su tía, cuya existencia no parece haberle influido demasiado. En cambio, su relación con la sirvienta Tabitha Aykroyd²⁴ sí parece haber influido considerablemente en su narrativa. Tabby (como se la llamaba cariñosamente) comienza a trabajar en la casa familiar de los Brontë en el año 1824, a la edad de 56 años (Brinton, 2010: 5), sustituyendo en el servicio doméstico a las hermanas Nancy y Sarah Gars²⁵. Tabby era nativa de Haworth y es la responsable de introducir a los niños Brontë en el mundo de historias locales (Astor Guardiola, 2006: 133).

Tabby was a native-born Yorkshire woman, who brought to her kitchen all the local yarns, gossip, fairy stories and superstitions common to any northern village at the times. A homely, lovingly, kindly woman, Tabby more than balanced the austere gentility of Aunt Branwell, thereby captivating the children and earning their unquestioning affection. It was Tabby who offered a constant check to the children's flights of fancy, who brought plain common sense to bear upon their problems, and about all who provided their authentic link with Haworth. For Emily, Emily also provided the model for Nelly Dean, the narrator of *Wuthering Heights* (Wilks, 1976: 68).

En definitiva, Brontë estuvo unida a Tabby y ella se convierte en su referente imprescindible para la creación del personaje de Nelly Dean en la novela.

1.2.1.2. Adolescencia, madurez y duelo

En esta etapa de madurez, la autora demostró estar muy unida a sus hermanas en una época como la victoriana, en la que abrirse camino en un mundo masculino siendo mujer era realmente complejo. Tal y como exponemos, en esta etapa de la biografía de E. Brontë, la literatura no parecía ser un asunto de mujeres en la época victoriana, aunque las hermanas Brontë supieron luchar contra la opresión de una sociedad que no apreciaba el valor intelectual de las mujeres.

²¹ Años después Charlotte trabajará allí como institutriz. La escuela es dirigida por la señorita Margaret Wooler en Mirtfield (Ingham, 2008: xiv). En ella conoce a Ellen Nussey y Mary Taylor, con quienes establece una amistad de por vida.

²² Como afirma Kindelán, «para Brontë, “Gondal” no era solamente un juego o una forma de escape de la realidad cotidiana; hasta tal punto ha de cautivarla esta invención, que su espíritu se ve continuamente transportado a esta región fantástica, cuyo escenario, condiciones climáticas y habitantes son fiel reflejo de su nativo Haworth» (1989: 27).

²³ «This imaginary kingdom, created in 1834, evolved from the GLASS TOWN saga and represented a convergence of Charlotte and Branwell Brontë's fictional characters» (Paddock, and Rollyson, 2003: 7).

²⁴ Tabitha Aykroyd trabajó como sirvienta para la familia Brontë desde 1824 donde permanecerá hasta su muerte en la casa en (1855). Las cartas de Charlotte hacen algunas referencias a Tabby; que se convierte en un miembro más de la familia (Paddock, and Rollyson, 2003: 10).

²⁵ Nancy Gars cuidó a los hijos del matrimonio Brontë desde 1816 a 1824, cuando abandonó la rectoría para contraer matrimonio. La biógrafa Juliet Baker la retrata como «a good and loyal servant» (citada en Paddock, and Rollyson, 2003: 41). Su hermana Sarah trabajó también para la familia Brontë, aunque durante mucho tiempo, de 1818 a 1824. Una vez casada su hermana, Sarah dejó también la rectoría.

Las Brontë desde muy jóvenes se dedicaron a la enseñanza para ayudar económicamente a la familia. En 1835, E. Brontë, en calidad de alumna, acompañó a su hermana Charlotte²⁶ a la escuela de *Roe Head*²⁷, a donde regresaba para trabajar como profesora (Ingham, 2008: xiv). Su estancia en *Roe Head* no le va a aportar experiencias muy positivas, ya que la nostalgia que experimentó y su añoranza por su separación de Haworth la hará enfermar. Permanecerá tres meses en la escuela hasta que su debilidad la obliga a regresar a casa, siendo sustituida en el centro educativo por su hermana Anne.

En 1837, Anne regresa a Haworth en diciembre. Charlotte continúa allí aunque está muy deprimida (Ingham, 2008: xv). Un año más tarde, Charlotte abandona *Roe Head*. En 1838, después de tres años, Emily vuelve a abandonar Haworth y acepta un puesto para trabajar como profesora en la escuela de Law Hill, cerca de Halifax, donde la novelista permanecerá seis meses, hasta que nuevos sentimientos nostálgicos la hagan regresar a casa de nuevo. Tras la experiencia de Charlotte como maestra, le llega el turno a Brontë. La autora tiene veinte años y este es su segundo periodo en el que permanece alejada de Haworth y de sus páramos²⁸, ejerciendo como maestra en Law Hill, una gran escuela sólo de chicas que cuenta con cerca de cuarenta alumnas cuyas edades oscilan entre los once y los quince años. El nuevo lugar de trabajo se encuentra situado en el pequeño pueblo de Southowram, muy cerca de la pequeña ciudad de Halifax. No obstante, a pesar de que su estancia es agradable en su nuevo puesto de maestra, Brontë se enfrenta a una nueva situación que parece estresar a la escritora. Charlotte, que conoce las duras jornadas de trabajo que tiene que cumplir E. Brontë en la escuela de la señorita Patchett²⁹, no cree que su hermana vaya a estar mucho tiempo lejos de casa, tal y como le confiesa a su amiga Ellen en una de sus misivas:

My Sister Emily is gone into a Situation as teacher in a large school of near forty pupils near Halifax. I have had one letter from her since her departure it gives an appalling account of her duties –Hard labour from six in the morning until near eleven at night, with only one half hour of exercise between – this is slavery I fear she will never stand it – (Carta de Charlotte a Ellen; Dewsbury Moor, 2 de octubre 1838 en Barker, 2002a: 59).

²⁶Barker explica que no existe posibilidad de escribir una biografía rigurosa de la vida de Emily o Anne porque los hechos conocidos de sus vidas, sus cartas, extractos de diarios y dibujos son escasos. Por este motivo, los biógrafos han buscado su huella en la crítica literaria y en su obra: «Though many have tried, it is imposible to write an authoritative biography of either of of the two youngest Brontë sisters. The known facts of their lives could be written on an single sheet of paper; their letters, diary papers and drawings would not fill two dozen» (1995: xviii).

²⁷En 1831 Charlotte ingresa en escuela de *Roe Head*, internado dirigido por Miss Margaret Wooler, por quien Charlotte sentía un gran cariño y admiración. Algunas de las diez alumnas que formaban el internado se convertirían en las mejores amigas de Charlotte: Mary Taylor y Ellen Nussey, siendo la correspondencia que Charlotte intercambiaba con esta última uno de los legados más importantes para conocer la biografía de la familia Brontë.

²⁸La primera vez que E. Brontë vive alejada de Haworth tiene lugar durante su infancia, cuando asiste como alumna al internado de Cowan Bridge. No obstante, se trata de una estancia breve, puesto que, recordemos, la enfermedad y posterior muerte de sus dos hermanos mayores hace que el señor Brontë saque a Charlotte y a Emily de allí.

²⁹El colegio de Emily en el que trabajó como maestra era propiedad de Elizabeth y Maria Patchett, hermanas de un conocido banquero de Halifax. Al parecer, la hermana pequeña había dejado de trabajar allí tras su boda y era Elizabeth, la hermana mayor, quien se encargaba de su dirección.

Efectivamente, la predicción de Charlotte fue acertada, puesto que tras seis meses de fatigoso trabajo en la escuela, su salud empieza a debilitarse. E. Brontë no aguanta los horarios agotadores, ni las exigencias del internado y pronto regresa a Haworth, el único lugar donde su salud «could only be re-established by the bracing moorland air and free life of home» (Gaskell, 1857: 131). Sin embargo, a pesar de que tanto Charlotte como Emily no guardan una gran experiencia del periodo que ambas dedican a la enseñanza, el comportamiento es distinto. Brontë vuelve a Haworth entre marzo-abril de 1839 (Brinton, 2010: 7) y nunca más se le conocerá otra experiencia en el mundo laboral³⁰.

Charlotte, precedida por los pasos de la pequeña Anne, sigue teniendo como propósito encontrar otra fuente de ingresos y prueba suerte como institutriz. Además, junto con la enseñanza, el trabajo de institutriz en familias privadas es sin lugar a dudas la profesión que goza de una mayor aceptación en la sociedad victoriana.

While Emily's imagination fed upon the moors, their elemental mysteries and open landscape, so her sisters bore their burden in society, drawing a great strength from the enforced silence of their situation. Both Charlotte and Anne recorded their experiences as governess and drew upon their suffering as inspiration. Isolated from each other they lived through their imaginations and continued to develop and refine their creative genius (Wilks, 1979: 87).

En abril de 1839, Anne parte a Blake Hall, una importante casa situada en Mirtfield y perteneciente a los Ingham. Allí, en este recién estrenado puesto de institutriz³¹, permanece hasta diciembre cuidando a los hijos pequeños de esta familia de aristócratas. A pesar de que su experiencia no resulta ser nada agradable, hasta el punto de que más tarde dramatizaría parte de sus experiencias en *Agnes Grey*³². Ese mismo año, al igual que Anne, Charlotte también desempeña esta ocupación. En 1839, con veintitrés años, acepta trabajar como institutriz para la familia Sigwick en Stonegappre, una gran casa situada en la cima de una colina a seis kilómetros de Skiton, en Yorkshire.

Las dos hermanas volverán a aceptar trabajos de institutrices. La pequeña de los Brontë acepta un segundo puesto en agosto de 1840 y está dispuesta a trabajar para la familia del reverendo Robinson; Anne llega a Thorp Green, estableciéndose en la casa que dicha familia dispone en el pequeño pueblo de Little Ousburn, próximo a York. Charlotte en 1841 accede a trabajar para los White en Rawdon, cerca de Bradford, en cuya casa permanece desde marzo a diciembre de 1841 (Ingham, 2008: 15). Ese

³⁰ «We are now all separate and not likely to meet again for many a weary week, but we are none of us ill that I know of and all are going something for our own liverhood except Emily, who however, is as busy as any of us, and in reality earns her food and raiment as much as we do». (Escrito el 30 de julio de 1841 por Anne Brontë, cuando se encontraba en Scarborough en Barker, 1997: 96).

³¹ «There was an anxiety gaining currency when Anne Brontë wrote *Agnes Grey* about women of the wrong class, the daughters of farmers and tradesmen, attempting to become a governess as a way of advancing themselves socially» (Ingham, 2008: 103).

³² Tal y como afirma Pike: «In both *Agnes Grey* and *The Tenant of Wildfell Hall*, Anne Brontë offers a trenchant critique of how fathers in the upper and middle classes are instilling in their young sons corrupted models of Manliness» (2012: 113).

mismo año, Emily y Anne idean un proyecto para la creación de su propia escuela e intentan convencer a la tía Branwell para que las apoye económicamente.

En el año 1842, Patrick Brontë (Brinton, 2010: 9) decide acompañar a Charlotte y a Brontë a Bruselas, donde las dos hermanas se matriculan en el *Pensionnat Héger* con el propósito de ampliar sus conocimientos antes de establecer su propia escuela (una iniciativa que no tuvo buen resultado). Las dos hermanas estudiarán francés en dicho pensionado hasta que el fallecimiento de su tía las haga regresar en otoño del mismo año (Brinton, 2010: 9). La tía Elizabeth deja en su testamento a cada sobrina 350 libras (Ingham, 2008: 1842). En enero de 1844, Charlotte vuelve de Bruselas y sus hermanas planean fundar una escuela en el Haworth Parsonage pero su idea fracasa (Barker, 2002a: xxvii). Desde entonces hasta su muerte, E. Brontë permanece en casa. Astor Guardiola hace referencia a la vida apacible que E. Brontë anhelaba: «más que propiamente a Haworth, Emily retoma siempre al Parsonage, de esa falta de adaptación podría deducirse que prefería la vida tranquila y solitaria de Haworth a la que podrían ofrecerle otros entornos más abiertos y mundanos» (2006: 69). A partir de ese momento la vida de las hermanas Brontë girará en torno a sus actividades literarias.

Tanto Anne³³ como Charlotte trabajarán en varias ocasiones como institutrices. Como Lavín Camacho explica: «La única opción laboral para estas mujeres, entre las posibilidades que les ofrece en la sociedad, es la enseñanza o la de convertirse en institutrices o tutoras de familias acomodadas, como así lo hacen Charlotte y Anne Brontë» (1984: 11). Sin pretenderlo, las tres hermanas Brontë experimentaron un ejercicio de observación, que como indica en Wilks, «together with the life they led in Haworth, the trials of the Brontë sisters as teachers and governesses were to provide a profound source of ideas and stimulus for their writing» (Wilks, 1976: 87)».

La última etapa en la vida de la autora estuvo rodeada de infortunios. El 24 de septiembre de 1848 (tres meses antes de su muerte) moría su hermano. A los treinta y un años muere Branwell Brontë, tras haber arrastrado de manera voluntaria una vida disoluta entregada al opio y al alcohol, dejando a sus hermanas, y en especial a Emily, sumidas en una profunda tristeza. El 19 de diciembre de 1848, con apenas 30 años de edad, E. Brontë moría de tuberculosis³⁴ en su casa de Haworth, rodeada de los páramos que tanto había amado y que con total precisión había sido capaz de describir en *Wuthering Heights*, su única novela. El señor Nicholls dirigió el funeral, que tuvo lugar el viernes 22 de diciembre. Detrás del ataúd marchaba el señor Brontë con el perro de Emily *Keeper*, que por deseo suyo, encabezó el reducido cortejo y permaneció en el banco familiar de la iglesia durante todo el servicio. Tras ellos

³³El primer trabajo de Anne como institutriz tuvo lugar junto a la familia Ingham en Blake Hill, estando a su cargo los hijos mayores del matrimonio, Cunliff y Mary, de seis y cinco años de edad respectivamente. Su experiencia con los Ingham no resultó del todo grata, debido al carácter indómito de los pequeños, causando el descontento del matrimonio.

³⁴ Recordemos que las dos hermanas mayores Elizabeth y Maria fallecieron a causa de esta enfermedad.

marchaban Charlotte y Anne, y detrás de ellas Tabby y Martha. Menéndez Rodríguez explica que «la conmoción que Charlotte y Anne experimentaron por la muerte de su hermana se asemeja al gran dolor en el que Emily Brontë se vio sumida tras la muerte de Branwell» (2004: 7). E. Brontë sufrió una gran pérdida por la muerte de su hermano. Sus hermanas también se enfrentaron a un duro golpe con la muerte de E. Brontë y también murieron a edades tempranas. Anne, la pequeña de las tres hermanas escritoras, falleció también a los pocos meses de la muerte de E. Brontë, el 28 de mayo de 1849. Contaba con tan solo 29 años de edad. Charlotte Brontë muere el 31 de marzo de 1855 a la edad de 39 años.

1.3. Patrick Brontë (1777-1861): un pilar fundamental en la creación literaria

Tal y como afirma Harrison, «the story of the famous Brontë family of writers cannot be told without first telling the story of Rev. Patrick Brontë» (2002, sin número de página). Debemos reflexionar sobre el determinante papel que juega la figura paterna en la educación de sus hijos y especialmente en E. Brontë. Patrick Brontë fomenta en sus hijos desde su infancia la pasión por la lectura, que años más tarde quedaría reflejada en *Wuthering Heights*. Además, el patriarca está muy pendiente de la educación de sus hijos: «Patrick's rise even to a perpetual curacy was startling for the time but it still left him in straitened circumstances on an annual salary of £ 170 with six children to provide for. His own education made him anxious to secure that of his children» Ingham (2008: 4).

De manera que, tomando como referencia la afirmación de Wilks al comienzo del segundo capítulo de su biografía sobre los Brontë, «Patrick Brontë's influence upon his children was profound. Directly and indirectly his style of life and deeply held views were to shape their development as people as writers. To know them we must first try to know him» (1976: 11). Indiscutiblemente, el patriarca deja su huella en esta destacada familia de escritores: «Patrick impressed on his children a sense of religious duty and a distrust of society that became manifested in their desire to state close to home and to defer to his wishes. At the same time, Patrick shared his keen intellect and intense curiosity with them» (Paddock, and Rollyson, 2003: 22).

Patrick Brontë nace el 17 de abril de 1777 (Paddock, and Rollyson, 2003: 21) en Irlanda. A la edad de doce años, el patriarca trabaja como ayudante de un herrero. En torno a los doce años, fue apoyado por el Reverendo Thomas Tighe, un rico terrateniente, que quedó bastante impresionado con Patrick mientras tutorizaba a su hijo. Con la ayuda de Tighe, Patrick asistió a Cambridge, un privilegio extraordinario para un joven perteneciente a la clase campesina irlandesa (Paddock, and Rollyson, 2003: 22). Según explica Harrison, el Reverendo Tighe apoyaba a estudiantes con escasos medios, como se recoge en la cita «Rev. Tighe used his influence and connection at St. John's College, Cambridge, to gain admission to students with great potential and little means to enter the college at reduced fees; [...]» (2002, 4).

La principal contribución de Mr. Brontë a la educación de sus hijos se trata de una constante motivación por la lectura, a lo que además se debe mencionar la libertad que les concede en la elección de las obras. Los hermanos tenían a sus disposición una gran diversidad de obras, de distintas materias como historia, biografías y poesía, en relación a esta es destacable mencionar las obras completas de Byron (Gérin, 2008 (1991): 27). Indiscutiblemente, esta diversidad literaria a la que Brontë tenía acceso influirá en la creación de *Wuthering Heights*.

Mr. Brontë dispuso que los niños leyeran a los clásicos además de aprender literatura, historia, geografía y gramática, preocupándose de fomentar en ellos el hábito de leer periódicos de diversas tendencias políticas, así como las muy conocidas revistas *Blackwood's Magazine*, *Fraser's Magazine* y *Edinburgh Review*, a fin de hacerles partícipes de las discusiones sobre temas candentes de la época (Kindelán, 1989: 22)

Las Brontë descubrieron el gusto por la lectura en la biblioteca de su padre. (Astor Guardiola, 2006: 133), concretamente Barker especifica tres libros favoritos de su pequeña biblioteca: «a 1743 edition of John Bunyan's *The Pilgrim's Progress*, a 1791 edition of the hymn writer Isaac Watt's *Doctrine of the Passions* and a 1797 edition of John Milton's *Paradise Lost*» (1994: 146).

La biblioteca incluía los libros que el señor Brontë había adquirido para sus estudios clásicos durante sus años en Cambridge, tales como los trabajos de Horacio y una edición de *La Iliada*, de Homero. Tal y como se recoge en la siguiente cita, «Patrick still had his classical texts from Cambridge – his Homer, Horace, Lemprière's *Bibliotheca Classica* –and his copy of Walter Scott's *Lay of the Last Minstrel*» (Barker, 1994: 146). Junto a estos ejemplares, el gusto de Mr. Brontë por la literatura romántica se evidencia en su edición de *The Lay of the Last Minstrel* (1806) de Walter Scott (Brinton, 2010: 15), cuya influencia en el mundo imaginativo y literario de los Brontë va a ser profunda.³⁵

Además, Mr. Brontë parecía estar interesado en el mundo natural y poseía tres volúmenes con los que sus hijos estaban familiarizados: *A History of British Birds* y *The Gardens and Menagerie of the Zoological Society delineated*, de Thomas Bewick³⁶ y *Ornithological Biography, or An Account of the Habits of the Birds of the United States of America*, del ornitólogo norteamericano John James Audubon³⁷ (Barker, 2002b: 24). Este interés personal hacia el mundo natural será heredado por E. Brontë. En concreto, el

³⁵La edición de *The Lay of the Last Minstrel* perteneciente a Patrick Brontë se encuentra en The Brontë Parsonage Museum.

³⁶Thomas Bewick (1753-1828), es un reconocido ornitólogo inglés. Las obras más importantes de Bewick son las ilustraciones de *A General History of Quadrupeds* (1790) y su gran obra *A History of British Birds* fue publicada en 2 vol.: *Land Birds* (1797) y *Water Birds* (1804) (Encyclopædia Britannica, sin número de página). En concreto, Charlotte en su novela *Jane Eyre* menciona el trabajo de este artista, «I returned to my book –Bewick's History of British Birds: the letterspress thereof I cared little for, generally speaking; and yet there were certain introductory pages that, child as I was, I could not pass quite as blank» Brontë, Charlotte, 1847: sin número de página). En la actualidad existe *The Bewick Society* con el propósito de reunir una lista de las principales colecciones de sus obras y grabados.

³⁷John James Audubon (1785-1851), ornitólogo, naturalista y pintor estadounidense de origen francés, célebre por sus dibujos de las distintas especies de pájaro (Encyclopædia Britannica, sin número de página). Robert Havell publicó sus ilustraciones en *The Birds of America*, 4 vol., un total de 435 ilustraciones (1827–38). Su obra más importante, *Ornithological Biography, or An Account of the Habits of the Birds of the United States of America* se publicó entre 1827-1839.

ejemplar que poseía Mr. Brontë de la obra de Bewick, produjo una impresión inolvidable en sus hijos. Sin embargo, E. Brontë fue la única de sus hermanos que copió con una precisión minuciosa los detalles en sus dibujos de aves (Gérin, 2008 (1991): 27). Este dato, nos indica la importancia que la ornitología parecía tener para la autora. Este talento artístico que poseía lo demostró dentro del mundo de la pintura y la literatura. Su amor por la naturaleza y los animales ha quedado reflejado tanto en sus obras artísticas, como en sus pinturas y escritos. Durante su juventud se rodeó de mascotas, a las que retrató en varias ocasiones: sus perros *Keeper* y *Grasper*, su gato *Tom*, sus ocas *Victoria* y *Adelaida* o el halcón al que llamó *Hero*³⁸. Además, se conserva un dibujo de Emily a la edad de 11 años (Wilks, 1976: 47), titulado *The Winchat*, tomado de una ilustración de Bewick: «the original is considerably larger than Emily's little bird, but she has faithfully recorded all the details of Bewick's illustration» (Alexander & Sellars, 1995: 371).

Además, Patrick Brontë desea que sus hijos desarrollen sus habilidades artísticas, por lo que los cuatro hermanos asisten a clases de pintura de manos de John Bradley³⁹ entre 1829-30 (Ingham: 2008, xiii) y quizás fuese Bradley quien se encargue de animar a los Brontë a realizar copias de los grabados de Thomas Bewick, tal y como indica Barker «Perhaps it was Bradley who encouraged the Young Brontës to copy Bewick's vignettes and, recognizing Branwell's particular talent, urged him to more difficult work, such as copying Hogarth's portrait of the *Idle Apprentice*» (1994: 150). La huella profunda que estas obras marcan en los hermanos Brontë, en concreto Charlotte le escribe una carta a Ellen en la que le recomienda numerosas lecturas, en concreto a Bewick y Audubon, entre otros, poniendo de nuevo de manifiesto la rica dieta literaria de la que se nutrieron los hermanos Brontë:

You ask me to recommend some books for your perusal; I will do so in a few words as I can. If you like poetry let it be first rate, Milton, Shakespeare, Thomson, Goldsmith, Pope (if you will though I don't admire him) Scott, Byron, Camp[b]ell, Wordsworth and Southey [...] For Fiction — read Scott alone all novels after his are worthless. For Biography, read Johnson's lives of the Poets, Boswell's life of Johnson, Southey's life of Nelson, Lockhart's life of Burns, Moore's life of Sheridan, Moore's life of Byron, Wolfe's Remains, For Natural History, read Bewick, and Audubon, and Goldsmith and White of Selborne [...] (Carta de Charlotte Brontë a Ellen; Haworth, 4 de Julio de 1834 en Barker 2002a: 28-29).

En cualquier caso, no se trataba del único trabajo de este Scott existente en la rectoría, puesto que en 1828 la tía Branwell regala a sus sobrinos *Tales of a Grandfather* de Scott (Paddock, and Rollyson, 2003: xiii). Además, son afortunados puesto que en 1825 se crea en Keighley, la ciudad más cercana a Haworth que destacaba por su numerosa oferta de programas culturales, la *Mechanics' Institution*. Esta institución educativa contaba con una gran biblioteca de la que Patrick Brontë se convierte en socio en el año 1833 (Ingham, 2008: xiv), ofreciendo a su familia la oportunidad de hacer uso de su colección

³⁸ Véase las laminas de los retratos de los animales de E. Brontë en Alexander & Sellars (1995).

³⁹ Bradley was one of the founder member and first secretary of the Keighley Mechanics' Institute, later becoming the architect of its new building (Barker, 1994: 150).

(Gérin, 2008 (1991): 27). La *Mechanics' Institution* contaba con el ciclo completo de las novelas Waverley (en total se componía de cuarenta y nueve volúmenes) y las hermanas tuvieron acceso (Gérin, 2008 (1991): 48).

La *Mechanics' Institution* de Keighley supuso la apertura al mundo y a la cultura de los niños Brontë, pues prácticamente, todos los numerosos libros, revistas y periódicos que las Brontë leyeron desde su infancia provenían de su biblioteca, a la que el padre o ellas mismas acudían desde Haworth, a veces incluso caminado (Astor Guardiola, 2006: 45).

A la edad de 84 años, Patrick Brontë fallece el 7 de junio de 1971 (Astor Guardiola, 2006: 36). El 31 de marzo 1855 muere Charlotte. En junio de ese mismo año, Mr. Brontë escribe a Elizabeth Gaskell sugiriéndole que escriba una biografía sobre su hija mayor. Respecto a la relación que unía a Brontë con su padre, Kindelán explica que: «Emily heredará su individualidad y fortaleza así como su gran amor a la naturaleza y la libertad que se respira en ella» (1989: 41).

1.4. Producción literaria

1.4.1. Primeras publicaciones de E. Brontë: *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*

En el otoño de 1845, Charlotte descubre por casualidad unos poemas escritos por su hermana Emily (Marsh, 1999: 187). Este acontecimiento es considerado como una primera etapa de la prometedora carrera literaria que aguarda a las tres hermanas escritoras. Charlotte queda realmente impresionada por la fuerza, originalidad y melancolía de la poesía de Emily:

One day in the autumn of 1845, I accidentally lighted on a MS volume of verse, in my sister's handwriting. Of course, I was not surprised, knowing that she could and did write verse: I looked it over, and something more than surprise seized me -a deep conviction that these were not common effusions, nor all like the poetry women generally write. I thought them condensed and **tense, vigorous and genuine**. To my ear they had also a peculiar music, wild, melancholy, and elevating (Gaskell, 1857: 228).

El descubrimiento llevado a cabo por Charlotte indigna a Emily, que bajo ningún concepto acepta lo que considera como una intromisión en su vida privada; en palabras de la propia Charlotte, Emily «was not a person who welcomed any intrusion into her privacy» (Wilks, 1985: 111). De modo que tras la reconciliación con Emily, y después de varios días queriendo persuadirla de que sus poemas merecían publicarse («it took hours to reconcile her to the discovery, [...] and days to persuade her that such poems merited publication» (Wilks, 1985: 111)), Charlotte consigue reunir una selección de los mejores poemas escritos por ella misma, junto con los de Emily y algunos otros de Anne, quien también contaba con sus propias composiciones en verso, respecto de las cuales Charlotte afirma: «I thought that these verses too had a sweet sincere pathos of their own» (Gaskell, 1857: 228). Emily contribuye con 21 poemas, 14 de los cuales había escrito en los últimos años (Brinton, 2010: 10). Así, con el apoyo económico que contaban gracias a la herencia de la tía Branwell, que en un principio las

hermanas tenían como propósito destinar a la creación de su propia escuela, finalmente las Brontë deciden buscar a un editor.

En una sociedad donde la literatura era un campo vetado para las mujeres, es admirable el comportamiento de las tres hermanas, que, deseosas por transmitir sus inquietudes literarias, se enfrentan a un mundo donde el papel de la mujer estaba muy limitado. Por este motivo, no resulta extraño que para poder publicar sus poemas, las Brontës no tuvieron más remedio que ocultar «their own names under those of Currer, Ellis and Acton Bell» Wilks (1985, 111), empleando cada hermana las iniciales de su nombre en los seudónimos elegidos⁴⁰. Tres años más tarde, en la introducción escrita por Charlotte para la edición de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* de 1850, parece reconocer el motivo real por el que decidieron recurrir a dichos pseudónimos: las tres hermanas intentaron evitar un escándalo por el hecho de ser mujeres.

[...] the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names. Positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because -without at the time of suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called 'femenine', -we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; [...] (Gaskell, 1857: 228)

Después de varios intentos en vano en busca de un editor, el 28 de enero de 1846 Charlotte escribe a Messrs Aylott and Jones, una pequeña editorial situada por entonces en el número 8 de Peternoster Row, en Londres «inquiring whether the firm would be interested in publishing a one-volume collection of short poems, either at the publisher's risk or if the authors shared it» (Paddock, and Rollyson, 2003: 10). Finalmente la editorial acepta, pero sólo si las Brontë pagan por adelantado los costes de producción, condición que finalmente aceptan las tres hermanas. De este modo, y tras corregir ellas mismas los borradores mandados por la editorial, finalmente se publican sus poemas en mayo de 1846, bajo el título *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*⁴¹ (Ingham, 2008: 25). Además, las

40 En cuanto a los seudónimos que escogieron las escritoras, -Currer, Ellis y Acton-, Winfred Gérin afirma al respecto: «While a governess at the Sidgicks, Charlotte had certainly heard much of their neighbour, Miss Frances Mary Richardson Currer, of Eshton Hall, Skipton, whose property touched Stonegappe, and whose library was famous throughout the north. She was one of the founder patrons of the Clergy Daughters' School, so that her name must have been doubly familiar to Charlotte. The poetess Eliza Acton (1777-1859), who had considerably success in her day and was patronized by royalty, may have suggested Anne pseudonym to her. There appears to be no clue to the origin of Emily's choice of names, Ellis» (Gérin, 1971: 185-186). Aunque Gérin no encuentra una relación directa entre el nombre de Emily y Ellis, parece ser que «Ellis» era un nombre familiar para los vecinos de Haworth, propietaria de una de las fábricas de la zona. En cuanto a Miss Frances Mary Richardson Currer, se debe comentar que se convirtió en una de las primeras mujeres coleccionistas de libros de Europa. Con la enorme biblioteca que heredó de su bisabuelo, creó una colección de 15.000 volúmenes que catalogó en diferentes materias como religión, historia, arte, literatura, etc. Eliza Acton, aunque se dedicó a la poesía en un principio, destacó más por la publicación de su libro de cocina dedicado a lectores caseros, *Modern Cookery for Private Families*, publicado en 1845.

⁴¹El libro, que contaba con 165 páginas, estaba formado por una colección de 61 poemas. Charlotte aportó 19, de los cuales sólo tres eran de reciente creación. De los restantes 16, se conoce que tres de ellos fueron compuestos en 1838, 1839 y 1841 y el resto a principios de 1837. Emily contribuyó con 21 poemas. (Paddock, and Rollyson, 2003:115). Exceptuando dos de ellos, que datan de 1839, los demás poemas los compuso entre 1844-1845. Anne, al igual que su hermana Emily, publicó 21

hermanas pagan los costes de promoción. Desafortunadamente, únicamente se vendieron dos ejemplares. Sin embargo, tras el éxito de *Jane Eyre*, el nuevo editor de Charlotte, Smith, Elder & Co., se hace con el control exclusivo del resto de las copias.

La publicación no tuvo una acogida favorable. Tras dos meses de silencio, el 4 de julio aparecen dos reseñas anónimas en las revistas *Critic* y *Athenaeum*. En ambas se manifiesta un evidente interés por la identidad de los autores, quienes sin proponérselo, habían creado un halo de misterio. La reseña aparecida en *Critic* echaba en falta un prefacio que introdujera de algún modo los poemas al lector: «Who are Currer, Ellis and Acton Bell, we are nowhere informed [...] If the poets be of a past or of the present age, if living or dead, whether English or Americans, [...] -nay, what their Christian names, the publishers have not thought fit to reveal to the curious reader». El crítico que la firma finaliza indicando que quizás el propósito de este anonimato sea el que se juzgue únicamente su mérito: «Perhaps they desired that the poems should be tried and judged upon their own merits alone, [...] and if such was their intent, they have certainly displayed excellent taste in the selection of composition that will endure the difficult ordeal» (Reseña anónima aparecida en *Critic*, 4 julio 1846 en Barker, 1994: 497).

Un año después de la publicación únicamente habían conseguido vender dos ejemplares (Ingham, 2008: 25). A pesar de este fracaso, las hermanas Brontë no cesaron en su propósito de seguir componiendo, aunque lo siguieron haciendo bajo identidades ocultas. En parte, esta decisión la tomaron por los prejuicios que mostraban los críticos hacia las mujeres escritoras en la sociedad victoriana inglesa, donde la mujer debía carecer de todo tipo de aspiraciones literarias. Como Lavín Camacho indicaba, las Brontë son mujeres cultas en una sociedad de hombres (1984: 11).

1.4.2. Primeras publicaciones de *Wuthering Heights*

Tal y como indican Paddock, and Rollyson entre el invierno y la primavera de 1845-46, Brontë y cada una de sus hermanas trabajaron en la composición de una novela con el propósito de ayudar a su familia como económicamente (2003: 199).

Currer, Ellis y Acton ofrecieron su tres composiciones en prosa a sus editores, Aylott and Jones of London pero estos rechazan su oferta (Ingham, 2008: 25). En agosto de 1846, T. C. Newby acepta el trabajo de Emily y Anne pero rechaza el de Charlotte (Kindelán, 1989: 37). Sin temor alguno, Charlotte manda los manuscritos a otros editores y finalmente, Newby accede a publicar la novela de Emily y Anne pero rechaza su novela *The Professor* (Ingham, 2008: 25). El 24 de agosto de 1847 Charlotte finaliza el manuscrito completo y lo envía a Smith Elder & Co. *Jane Eyre* se publica en octubre de 1847 y *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* no se publican hasta diciembre (Ingham, 2008: 26).

poemas. La mayoría de ellos de reciente composición, fechados a partir de 1840. Charlotte contribuyó con 19 (Ingham, 2008: 25).

Mr. Newby provocó una confusión de identidad entre los autores e hizo creer a la crítica del momento que Charlotte era también la autora de las novelas de Emily y Anne. Así, se generó una gran confusión acerca de la misteriosa identidad y sexo de los tres hermanos Bell (Currer, Ellis y Acton), que aumentó considerablemente el interés inicial (Kindelán, 1989: 406). Newby en enero de 1847 publica *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* pero no incluye los cambios que las dos hermanas realizaron en sus borradores (Paddock, and Rollyson, 2003: 213). Con la publicación de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* en diciembre de 1847 (una edición de tres volúmenes), la crítica se centra en la obra de las tres hermanas, especialmente las de Emily y Anne que han causado gran impacto, tratando de juzgar y valorar su producción y al mismo tiempo desvelar la personalidad de las escritoras. A comienzos de 1848, *Jane Eyre* se había convertido en un best-seller; 2.500 copias se vendieron en tres meses y se volvió a imprimir en enero y en abril de ese mismo año. La novela de E. Brontë causó un revuelo literario, al contrario que la de Anne, como afirma Ingham «*Wuthering Heights* also caused a great stir in the literary world but *Agnes Grey* did not» (2008: 26).

Wuthering Heights recibió numerosas críticas en el momento de su publicación. De acuerdo con (Bhattacharyya, 2007: 163) «On its publication *Wuthering Heights* was not received favourably. One of the main objections against the novel was that it went against the norms of Victorian morality and therefore it would have a debasing influence on the minds of the readers»⁴².

Entre otros aspectos, se criticó el uso de juramentos y maldiciones empleados por algunos de los personajes, muchos de ellos en boca de Hareton o Joseph que hoy día resultan inofensivos, se añadió también la dificultad que suponía para la comprensión de ciertos diálogos en empleo realista del dialecto de Yorkshire, al que la autora recurría de manera constante para el personaje de Joseph. Por todas esas razones, y a pesar de que el público receptor no reconoció la fuerza de la novela, no es de extrañar que Charlotte, la única hermana Brontë con vida defendiera la memoria de Emily y Anne. Un hecho que se vio favorecido por la aparición de una nueva reseña literaria en 1850 en 1850, en la que además de alabar el trabajo realizado en *Wuthering Heights*, se insistía en que el autor de la obra era Currer Bell.

Ante tal equivocación, la editorial *Smith & Elver* encuentra la oportunidad perfecta para lanzar al mercado editorial la segunda edición de la novela e invita a Charlotte a que aporte una contribución personal. Charlotte acepta su invitación y en diciembre de 1850 *Smith & Elver* publica *Wuthering Heights*, acompañada de nuevo de la novela *Agnes Grey*. La única diferencia entre la edición original de 1847 y esta posterior de 1850 se trataba de la aportación personal de Charlotte. Bajo el seudónimo de Currer

⁴² La recepción y crítica de *Wuthering Heights* se estudiará en capítulos posteriores.

Bell, Charlotte escribe el prefacio de la novela junto con una nota biográfica, *Biographical Notice of Ellis and Acton Bell*, en la que desvela las ocultas identidades de Currer, Ellis y Acton Bell⁴³.

La reseña biográfica a las novelas tiene el propósito de defender la memoria de sus dos hermanas. Según Charlotte, ni Emily ni Anne guardaban relación directa con los temas que trataron bajo su pluma, en su prefacio explica que las obras de sus hermanas eran una consecuencia inevitable de determinado contexto social de Haworth y de sus alrededores, a pesar de la temática que habían escogido para sus novelas, en el que destacaban las conductas demoníacas de Heathcliff y del marido alcohólico de *The Tenant of Wildfell Hall*.

To all such 'Wuthering Heights' must appear a rude and strange production. The wild moors of the North of England can for them have no interest: the language, the manners, the very dwellings and household customs of the scattered inhabitants of those districts must be to such readers in a great measure unintelligible, [...] It is moorish, and wild, and knotty as a root of heath. Nor was it natural that it should be otherwise; the author being herself a native and nursling of the moors (Prefacio de Charlotte Brontë en Lavín Camacho, 1984: 361).

El siete de diciembre de 1850, dos años después de la muerte de Emily, apareció una segunda edición de la novela, publicada esta vez por *Smith, Elder & Co.* (Brinton, 2010: 103). En esta edición revisada por Charlotte, además de unas páginas biográficas sobre sus dos hermanas, un comentario crítico sobre la nueva edición y unas notas aclaratorias a una selección de poemas de Ellis Bell. Esta reeditó el libro de su hermana, realizando numerosas correcciones y variaciones para mejorar el original. La corrección de errores⁴⁴ no se limitó a los aspectos correspondientes a imperativos editoriales, sino que alteró la puntuación y el orden de los párrafos.

Determined to make amends, Charlotte made considerable changes to the second edition of Emily's novel. However, she has not content simply to correct typographical errors. She has also changed the paragraphing to eliminate the prevalence of short paragraphs, altered the punctuation, tending to regularize Emily's rather idiosyncratic style, and modified the rendering of Joseph's dialect in order to make it more comprehensible (Nestor, sin número de página citado en Brinton, 2010: 102).

43William Smith (WILLIAMS of Smith) ofreció a Charlotte una nueva publicación de la novela de Emily junto con la de Anne en un volumen. Charlotte aceptó la oferta aportando una introducción biográfica en la que se aclarara las distintas identidades de Currer, Ellis y Acton Bell. En la edición de 1850, Charlotte editó una selección de algunos de los poemas de sus hermanas (18 escritos por Emily y 7 por Anne), y revisó los textos originales de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey*, modificando el significado inicial y destruyendo en parte los intentos de Emily por reproducir el dialecto de Yorkshire.

Las primeras ediciones de *Wuthering Heights* posteriores a la edición de 1850 siguieron en un principio el texto modificado por Charlotte. No obstante, las últimas ediciones suelen mostrar una cierta objeción al texto de 1850. En concreto, en 1911, *Clement Shorter* elige la versión de 1847 para su publicación. En 1963, W.W. Norton publica un texto autorizado, editado por William M. Sale, Jr., en el que se reconcilian la primera y segunda edición (Paddock, and Rollyson, 2003: 214-215)

⁴⁴ La edición de 1847 contiene errores, algunos de ellos son un simple lapsus de la autora, como el que citamos a continuación; «"Ech! ech!" exclaimed Joseph. "Weel done, Miss Cathy! weel done, Miss Cathy! Hahsiver, t' maister sall just tum'le o'er them brocken pots; un' then we's hear summut; we's hear hah it's tuh be. Gooid-fur-nowt madling! yah desarve pining froo this tuh Churstmás, flinging t' precious gifts uh God under foot i' yer flaysome rages!» (I, 13, 324). Evidentemente, en este ejemplo encontramos un error de la autor puesto que Joseph se está dirigiendo a Isabella y no a Cathy,

Charlotte parece reflexionar sobre la comprensión del personaje de Joseph en la nueva edición de 1850:

It seems to me advisable to modify the orthography of the old servant Joseph's speeches –for though – as it stands-it exactly renders the Yorkshire accent to a Yorkshire ear – yet I am sure Southerners must find it unintelligible –and thus one of the most graphic characters in the book is lost on them (Carta de Charlotte a William Smith Williamm; Haworth, 28 de septiembre (1850) en Barker, 1997: 301)

Tal y como ella indica en esta carta, considera al personaje «one of the most graphic characters in the book». Según Fegan, Emily Brontë podría haber estado en desacuerdo con la modificación de su hermana (2008, 43). Charlotte altera la ortografía y representación dialectal con el propósito de hacer el texto más comprensible a los lectores de otras áreas del país. La versión de Charlotte de 1850 se sigue editando hasta 1911, año en el cual *Clement Shorter* elige la versión de 1847 para su publicación (Lavín Camacho, 1984: 19).

Las ediciones modernas de *Wuthering Heights* en su mayoría reproducen el texto de 1847, como ejemplo, podemos citar la famosa editorial Penguin.

Las editoriales tienden a rechazar el texto de 1850 por considerar como afirma H.W. Garrod en su edición de *The World's Classics*, de 1930, que la versión de Charlotte muestra «[...] misunderstanding or defective appreciation of the original» (H.W. Garrod 1930, citado en Lavín Camacho 1984: 19). Las ediciones modernas de *Wuthering Heights* en su mayoría reproducen el texto de 1847. Cada editor es consciente de las deficiencias del original y responsable de sus propias decisiones. Cada uno decide las correcciones oportunas, que por lo general son mínimas e insignificantes en cuanto a la comprensión de la obra (Lavín Camacho, 1984: 19).

1.5. Haworth y Emily Brontë

En abril de 1820, la familia Brontë deja Thornton para dirigirse a la casa parroquial del pequeño pueblo de Haworth, situado en la región norte de los montes Peninos, su nueva residencia en el Yorkshire occidental⁴⁵. A partir de este momento, todos los miembros de la familia estarán unidos a los páramos que rodeaban a la rectoría. El conocimiento del pequeño pueblo industrial de Haworth es fundamental puesto que repercutió considerablemente en la creación literaria de Brontë. Por este motivo, es indispensable tener un acercamiento próximo al contexto geográfico que enmarca la novela, en el que el lector debe familiarizarse con el mundo que rodeó a Brontë y a sus hermanos.

Este escenario inhóspito y solitario de los páramos en torno a la rectoría, en la que residirán los Brontë hasta el final de sus días, producirá un gran impacto en ellos desde la infancia. Se convierte

⁴⁵ Véase el mapa de la región que se incluye en el apéndice.

en un auténtico paraíso para los hermanos: allí podían escaparse de toda sujeción al mundo real, exultando en la libertad e independencia de este vasto paisaje (Kindelán, 1989: 20)

La añoranza de este entorno es insoportable para Brontë y su vida está vinculada al pequeño pueblo de Haworth⁴⁶ y al Parsonage. Como indica Wilks: «Beyond the parsonage lay the small town of Haworth and beyond that were the moor, both were to combine to make an unique setting which would dominate and shape the Brontë's developing imaginations» (1976: 30). En definitiva, se crea un fuerte vínculo de unión entre los hermanos y el paisaje de la zona. En cualquier caso, Haworth estará siempre presente en la vida de Brontë, y este hecho queda reflejado en su obra en la que se muestra la relación que la escritora mantuvo con el entorno que la rodeaba. Un hecho que demuestra una vez más cómo bajo ningún concepto se puede eludir el contexto cultural en la vida de la autora de *Wuthering Heights*. Haworth y su naturaleza son realmente importantes para contextualizar la obra, tal y como explica Bhattacharyya: «The novel is set against the background of a bleak moorland of the West Riding in Yorkshire. We are kept conscious, in almost every chapter, about the gusty winds that blow, snow and rain that fall often the bad road and the marshes» (2007: 152).

Brontë sabe reflejar de manera magistral en *Wuthering Heights* el distintivo modo de hablar de los habitantes de la región, como señala Gaskell en su biografía: «Their accost is curt, their accent and tone of speech blunt and harsh. Something of this may, probably, be attributed to their freedom of mountain air and of isolated hill-side life; [...] I need only refer the reader of 'Wuthering Heights' to the character of 'Joseph'» (Gaskell, 1857: 10). Haworth deja una huella en Brontë y es indispensable en este estudio por el legado cultural, concretamente la variedad dialectal y su folclore: «The Yorkshire background of the novel is quite evident from the speech of Joseph» (Bhattacharyya, 2007: 149). A nuestro juicio, las palabras Tello Fons desvelan el verdadero propósito de Brontë del personaje.

El personaje de Joseph, y el dialecto con el que se expresa, le sirven a la autora para dar realismo a la obra y para marcar las relaciones entre amos y criados, en especial entre los amos y Joseph. El dialecto del viejo sirviente describe el contexto de la historia, nos remite a una zona determinada de Inglaterra y, sobre todo, nos explica cómo se vivía en una zona rural inglesa de mediados del siglo XIX, cómo eran las relaciones entre las gentes, cuál era la forma de pensar y de sentir del pueblo (Tello Fons, 2011: 283)

⁴⁶ Como explica Lavín Camacho, durante la vida de los Brontë, la región de West-Riding es escenario de fuertes conmociones sociales. Entre ellas podemos mencionar el movimiento «cartista» y el «luddita» (1984: 11). El conocimiento de la situación social, junto con la pasión por la lectura de Brontë, debida al estímulo recibido de su padre son factores determinantes a la hora de escribir su única novela. Las palabras de Gordon ayudan a reforzar la hipótesis del aislamiento social, aunque esta vez desde una perspectiva positiva, al mantenerse de manera paralela en contacto directo con el mundo que los rodea. «It would be true to say that the Brontës had always experienced social if not cultural isolation. Too poor to mix with local gentry, too well-educated to mix with farming families» (1989: 7).

En definitiva, el espíritu de este lugar norteño llega también al lector a través del dialecto⁴⁷ de Yorkshire, utilizado por el sirviente Joseph. Brontë reproduce con acierto el dialecto local de Haworth (West-Riding de Yorkshire). Este dialecto local de Haworth pertenece al dialecto “northern” y contiene “rasgos heredados de Inglés Medio y de elevada influencia escandinava” (Lavín Camacho, 1984: 20). Según Tello Fons, la autora «plasma de manera muy precisa la pronunciación, la gramática y el vocabulario que se utilizaba en su época» (2011: 277). Este personaje tampoco pasa desapercibido para Paddock, and Rollyson, que destacan su acento marcado: «His broad Yorkshire accent and sour disposition make him an embodiment of the bleak, forbidding atmosphere of the place [...]» (2003:73).

Es destacable mencionar que «muchas de estos vocablos su utilizan todavía en la actualidad, de modo que los habitantes del West Riding (pues el dialecto varía entre los Ridings), entendería a Joseph» (Astor Guardiola, 2006: 323). Charlotte, en el prefacio de 1850, especifica la relación de su hermana con los habitantes de Haworth: «Though her feeling for the people round was benevolent, intercourse with them she never sought; nor, with very few exceptions, ever experienced» (Prefacio de Charlotte Brontë, 1850 en Lavín Camacho, 1984: 363). Si reflexionamos sobre las palabras de Charlotte, la relación de Brontë con los habitantes de la región parece haber sido casi nula. No obstante, es destacable alabar la sensibilidad lingüística que muestra la autora, gracias al contacto que mantuvo con Tabby.

1.5.1. Los páramos de Haworth

En *Wuthering Heights* encontramos una descripción detallada de la fauna y flora característica de esta región, en la que la autora también hace referencia a distintas especies ornitológicas:

"One time, however, we were near quarrelling. He said the pleasantest manner of spending a hot July day was lying from morning till evening on a bank of heath in the middle of the moors, with the bees humming dreamily about among the bloom, and the larks singing high up over head, and the blue sky, and bright sun shining steadily and cloudlessly. That was his most perfect idea of heaven's happiness---mine was rocking in a rustling green tree, with a west wind blowing, and bright, White clouds flitting rapidly above; and not only larks, but throistles, and blackbirds, and linnets, and cuckoos pouring out music on every side, and the moors seen at a distance, broken into cool dusky dells; but close by great swells of long grass undulating in waves to the breeze; and woods and sounding water, and the whole world awake and wild with joy. (II, 10, 209-210).

Aguilar Franch resalta la importancia de los páramos para Catherine y Heathcliff puesto que «los páramos y la naturaleza indómita son el verdadero lugar de estas dos almas incansables y rebeldes» (2009: 129). A nuestro juicio, las palabras de Menéndez Rodríguez indican la importancia de los páramos en la obra, tal y como explica esta autora E. Brontë «presenta sus páramos en diferentes épocas del año, detalla elementos del mundo natural, diferentes plantas y animales que contribuyen a crear la atmósfera silvestre de la novela» (2004: 12).

⁴⁷ Según Tello Fons, opinión que también comparto, la aparición de un dialecto por parte de un autor es intencionada en la novela (2011: 141).

En Haworth se sitúa el paisaje de los páramos que rodeaba la rectoría familiar de los Brontë. Este lugar tuvo importancia en la vida de la escritora puesto que la historia se encuentra situada en los páramos de Yorkshire, en el paisaje donde Brontë vivió casi toda su vida. Los páramos de Haworth⁴⁸ cobran especial importancia en la novela, puesto que Brontë retrata el paisaje y trata con sumo respeto sin introducir «extravagancias literarias» (Astor Guardiola, 2006: 145).

Emily transformed Haworth Moor into a virtual character in WUTHERING HEIGHTS, adopting the hilltop farmhouse, known as TOP WITHERING, as a model for WUTHERING HEIGHTS and incorporating natural features such as the rocky outcrop Ponden Kirk, called PENISTONE CRAGS in the novel, into the story line (Paddock, and Rollyson, 2003: 48).

Astor Guardiola, desde una perspectiva ecocrítica, también resalta la influencia del paisaje que la rodeó que «[...] se descubre como producto de la experiencia directa de los páramos, tanto con respecto a su influencia emocional como con respecto al conocimiento y la observación de su ecosistema» (2006: 352). La importancia del contexto natural y los páramos también es señalada por Menéndez Rodríguez en la siguiente cita: «La descripción del entorno natural es realmente gráfica: Brontë presenta sus páramos en diferentes épocas del año, detalla elementos del mundo natural, diferentes plantas y animales que contribuyen a crear la atmósfera silvestre de la novela» (2004: 12). El brezo es el «símbolo del páramo por excelencia» (Astor Guardiola, 2006: 346) y es importante para la joven Cathy, tal y como se recoge en la siguiente cita: «The pure heather-scented air, and the bright sunshine, and the gentle canter of Minny relieved his despondency» (II, 6, 114)⁴⁹. Encontramos continuas referencias a la climatología, vegetación y al viento que recorre estos páramos (Astor Guardiola, 2006: 346). Además, Menéndez Rodríguez resalta que Brontë en su novela «toma elementos de su vida diaria, especialmente el escenario de Haworth, algunos rasgos de personas de su entorno y sobre todo sus deseos y sentimientos inconscientes» (2003: 159).

1.5.2. Haworth y la leyenda

La leyenda de surge del prefacio que Charlotte Brontë escribió para la edición de 1850, quizás sin ser consciente de ello. Elizabeth Gaskell intenta recordar la memoria de su amiga Charlotte, la idea de esta biografía surge de Patrick Brontë. En la biografía de Gaskell, tal y como indica Astor Guardiola encontramos en *The Life of Charlotte Brontë* «numerosos ejemplos de la habilidad de la escritora para introducir datos e información real que, antes o después, comenta o adapta a su propia visión e interpretación de los hechos (2006: 31)». De este modo, la leyenda fomenta la idea de la reclusión social de Brontë y de la vida austera y solitaria que caracterizó sus años de vida en Haworth,

⁴⁸ Es imprescindible que el traductor conozca el contexto que enmarca la novela, puesto que en la obra encontramos referencias culturales asociadas a Haworth.

⁴⁹ Como se refleja en la cita, a partir de este momento indicamos al hacer referencia a la obra, el volumen seguido del capítulo y página. En el volumen I se encuentran los capítulos del 1 al 14 y en el volumen II, del 1 al 20.

Los páramos de Haworth no eran conocidos «hasta que la leyenda contó que Emily Brontë se había criado en ellos en libertad, desarrollando allí una extraordinaria imaginación de la que surgiría su creación literaria⁵⁰» (Astor Guardiola, 2006: 165).

Como ya se ha apuntado al hablar de la leyenda, Charlotte fusionó a Emily con los páramos para siempre cuando, en un intento de justificar la falta de ortodoxia literaria de *Wuthering Heights*, dijo que su hermana se había criado en ellos. Desde entonces, se tiende a utilizar dos imágenes de Emily: la que la evoca, más espiritual que corpórea, caminando ágil por los páramos o recogida y soñadora entre las rocas, y esa otra imagen que consigue humanizarla al presentarla sentada en la ventana de la escalera del Parsonage contemplando los interminables páramos (Astor Guardiola, 2006: 194)

Una leyenda en la que la completa reclusión de Emily a la que se remitía Charlotte era parte central. Indudablemente, la intención de la mayor de las Brontë era hacer entender el contexto de *Wuthering Heights* a los primeros lectores, que estaban sobresaltados por la brutalidad de los personajes, la venganza de Heathcliff y los amores imposibles que narraba la historia. Charlotte deseaba separar a su hermana de la crueldad y la intensidad con la que abordaba las pasiones de los protagonistas de la novela. Además, otro de sus propósitos era hacer entender a los lectores de la novela la importancia del contexto histórico y cultural que rodeaba a la historia de *Wuthering Heights*,

I have just read over “Wuthering Heights”, and, for the first time, have obtained a clear glimpse of what are termed (and, perhaps, really are) its faults; have gained a definite notion of how it appears to other people—to strangers who know nothing of the author; who are unacquainted with the locality where the scenes of the store are laid; to whom the inhabitants, the customs, the natural characteristics of the outlying hills and hamlets in the West-Riding of Yorkshire are things alien and unfamiliar (Prefacio de Charlotte Brontë (1850) en Lavín Camacho, 1984: 361).

En 1857 se publica *The Life of Charlotte Brontë* dos años después de la muerte de Charlotte. Gaskell pretende rememorar y elogiar a Charlotte con su biografía; una mujer que había sufrido por distintos motivos: la tragedia familiar a la que se enfrentó por la muerte y el rechazo al que tuvo que enfrentarse en sus comienzos como escritora por ser mujer. A pesar de todo, finalmente había conseguido un reconocimiento. Sin embargo, su biografía contribuye a resaltar la leyenda de las Brontë.

No llama la atención, por tanto, que tras la aparición de las novelas de las Brontë, sobre todo *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* y *The Tenant of Wildfell Hall*, esta última escrita por Anne en 1848, la biografía de Gaskell sirviera para satisfacer la voraz y morbosa curiosidad de muchos lectores victorianos, horrorizados por la lectura de historias que algunos críticos ingleses contemporáneos calificaron de desagradables, salvajes, improbables, extrañas o torpes; con personajes llenos de cualidades malignas, odio implacable, ingratitud, crueldad y egoísmo (Astor Guardiola, 2006: 31).

El trabajo de Gaskell elogia a la figura de Charlotte pero su biografía carece de información detallada sobre su obra literaria. A nuestro juicio, su biografía continúa siendo un referente importante por la cercanía temporal de su obra con los Brontë. Además es destacable mencionar la descripción

⁵⁰ A nuestro juicio, la creación literaria de Brontë surge de la educación que recibió, de su dieta literaria y del contacto directo y la devoción que sentía por la naturaleza.

detallada de la familia que proporciona al lector y la importancia que la autora concede al pueblo de Haworth y sus alrededores.

[...] the legend of Haworth's and The Brontës' isolation is just —a legend⁵¹. Of course, the landscape included plenty of wild and bleak scenery associated with WUTHERING HEIGHTS, and the constantly shifting colors of the sky above Haworth surely contributed to the moodiness of Brontë novels. Mrs. Elizabeth GASKELL provides a vivid contemporary portrait of Haworth in her biography, *The Life of Charlotte Brontë* (Paddock, and Rollyson, 2003: 48).

En muy poco tiempo, la biografía se convierte en todo un éxito, a pesar de que en ocasiones Gaskell muestra un retrato un tanto distorsionado de la persona y de la vida de Charlotte, y en general de todos los miembros de la familia, dramatizando en exceso su vida personal, resaltando los infortunios que la rodearon (las muertes de su madre y sus cinco hermanos) y su aislamiento:

Tras la publicación de las obras de las Brontë, tanto lo que vino a continuación como la especulación que todavía continúa sobre ellas y su obra se deben a estas circunstancias originales y a sus derivaciones. La fuerza y agresividad de una obra poco ortodoxa para la sociedad victoriana, firmada por unos misteriosos nombres masculinos que más tarde se revelarían como tres mujeres alejadas de la vida social, favorecieron la curiosidad y morbosidad de una sociedad reprimida, algo que la posterior biografía de Gaskell no hizo sino incrementar y nutrir de forma insólita (Astor Guardiola, 2006: 26).

Gaskell une el tema de su biografía con el entorno físico, proporcionando así un marco social determinado que ayuda al lector a contextualizar las obras literarias y la vida de las tres hermanas. La obra de Gaskell destaca el papel que juega tanto Haworth, sus alrededores y el carácter de los habitantes de la región en la vida de los Brontë y en especial, en la vida de Emily. De ahí que Gaskell comience a propósito su biografía centrándose en el entorno social e histórico de este pequeño pueblo, ya que, conocedora del importante papel que desempeñó en Charlotte y su familia, lo considera una fuente de inspiración constante para las obras literarias de todos los Brontë, a la vez que tras la muerte de los seis hijos del matrimonio, es consciente de la fascinación popular que surge en torno del mismo. Sin embargo, la descripción evocativa del paisaje que presenta, con independencia de ser el causante del nacimiento del mito Brontë, dista mucho de la realidad de la zona en cuestión. Gaskell aporta un retrato un tanto distorsionado de Haworth, empeñada en mostrar el aislamiento físico, geográfico y social en el que supuestamente se encontraba inmerso, ignorando la importante repercusión que la Revolución Industrial tuvo lugar en el pequeño pueblo. Para ello, la escritora selecciona diferentes epítetos, tales como «monotonous», «wild», «bleak», «donley», «secluded», «isolated» y «bleak» (Gaskell, 1857: 11, 11, 11, 20, 20, 21 y 22), por nombrar tan sólo algunos, de los que aparecen en los primeros capítulos, aunque

⁵¹ En relación a la leyenda, considero oportuno explicar en qué consiste la leyenda, según Astor Guardiola: «La leyenda cuenta que Charlotte y Emily tuvieron una infancia y adolescencia infeliz porque vivieron prácticamente recluidas en la fría y siniestra casa parroquial de un remoto pueblo de Yorkshire, en un lugar de muerte y desolación» (Contraportada del *Proceso a la Leyenda de las Brontë* en Astor Guardiola 2006).

se seguirán repitiendo a lo largo de toda la biografía, que utiliza para enfatizar una vez más la idea de que Haworth era un escenario solitario rodeado de páramos. Gaskell resalta la soledad del pequeño pueblo y proporciona al lector una imagen inexacta del verdadero Haworth que estaba en pleno auge económico, social y cultural en la recién comenzada Revolución Industrial.

1.6. El estilo literario de Emily Brontë

En el estilo brontëano encontramos distintos aspectos reseñables como alusiones a los elementos de la naturaleza, metáforas, vocablos dialectales, arcaicos y el uso de la simbología. A nuestro juicio, el estilo brontëano es complejo y debemos detenernos en varios factores. Otra peculiaridad de Brontë es su gusto por el estilo byroniano y el ambiente gótico⁵², en algunas escenas es lírico o hiperbólico. Jiménez Carra señalaba la importancia del estilo:

Reducir el estilo de un escritor a un solo aspecto resulta, cuanto menos, atrevido. Un estilo está compuesto de muchos factores, que, unidos, dan lugar a una forma de expresión que, previsiblemente, se repite, en mayor o menor medida, en la obra literaria de dicho escritor (2007: 69)

El estilo de Brontë se caracteriza por mantener un estrecho vínculo con la naturaleza. Menéndez Rodríguez explicaba la importancia de los páramos y los elementos naturales:

En el caso de su obra narrativa, una de las características principales de su estilo es la maestría con la que Emily perfila el paisaje que rodea a los protagonistas de la historia. La descripción del entorno natural es realmente gráfica: Emily presenta sus páramos en diferentes épocas del año, detalla elementos del mundo natural, diferentes plantas y animales que contribuyen a crear la atmósfera silvestre de la novela (2014: 12).

Brontë recurre a la naturaleza con el propósito de describir los sentimientos de los protagonistas. Encontramos alusiones al fuego, como se recoge en esta cita en la que Catherine parece resaltar la diferencia entre Heathcliff y su prometido Edgar Linton: «Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire⁵³» (I, 9, 179). Brontë alude al viento en numerosas ocasiones; por ejemplo en el capítulo 9 en el que Catherine y Heathcliff se separan: «There was a violent wind, as well as thunder, and either one or the other split the tree off at the corner of the building » (I, 9, 189).

Marsh (1999: 78) hace referencia al uso de símiles en la novela. En concreto, los ejemplos que exponemos están en contacto con la naturaleza: «I've dreamt in my life dreams that have stayed with me ever after, and changed my ideas; they've gone through and through me, like wine through water, and altered the colour of my mind. (I, 9, 176-177).

⁵² Estas referencias las estudiaremos con más detenimiento en las influencias literarias de la autora.

⁵³ Respecto a las imágenes Bhattacharyya resalta el valor del agua y del fuego para simbolizar a Heathcliff y a Edgar (2007: 145).

Como Astor Guardiola explica: «las características de los páramos y las cañadas, así como las de los animales que los pueblan, se utilizan en referencia a los movimientos, rasgos físicos o psicológicos de los personajes» (2006: 350), como en los ejemplos que a continuación se exponen en referencia al desarrollo y madurez de Cathy: «she grew like a larch; and could walk and talk too, in her own way, before the heath blossomed a second time over Mrs. Linton's dust» (II, 4, 76) o en este otro ejemplo que caracteriza su jovialidad: «Her spirits were always at high-water mark, her tongue always going - singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same» (I, 5, 42). Brontë se caracteriza por realizar continuas alusiones a elementos naturales como la tierra: «Every Linton on the face of the earth might melt into nothing before I could consent to forsake Heathcliff» (I, 9, 82).

Tal y como Menéndez Rodríguez afirma, «la naturaleza se alía con los personajes para manifestar sus sentimientos. La naturaleza es testigo de lo que sucede y los acontecimientos se reflejan en el paisaje» (2004: 23). Esto se observa en la siguiente cita en la que Catherine describe su amor por Heathcliff: «My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees---my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath---a source of little visible delight, but necessary» (I, 9, 183).

1.6.1. Metáforas

Gil García (1993) reflexionaba sobre el valor de las metáforas en la novela:

Las metáforas están construidas sobre la base de elementos referidos a la naturaleza y a la vida en el campo: los cambios climáticos, la luz, las estaciones, el fuego, los animales, las plantas etc; adquieren su valor expresivo en el contexto, en relación a los personajes y sus sentimientos, por lo que el traductor necesita reflexionar sobre las equivalencias contextuales de palabras utilizadas con fines poéticos (Gil García, 1993: 73)

Brontë hace uso de las metáforas ambientales descriptivas con el propósito de establecer una fuerte conexión entre esos personajes y el escenario natural. Según Gil García (1993: 14), las escasas metáforas donde la autora utiliza la tierra le permiten destacar la aridez, dureza y fuerza de las personas o elementos como por ejemplo en la siguiente cita sobre el personaje de Heathcliff: «arid wilderness of furze and whinstone» (I, 10, 229). Esta autora también menciona que el capítulo 34 es claramente representativo de la forma en que la que Brontë utiliza los recursos expresivos.

El juego de interiores y exteriores; el paso del tiempo marcado por el transcurso de la mañana a la tarde y de la noche y los consiguientes cambios de luz son también, reflejo de las variaciones en los estados de ánimo. Todo ello está expresado través de un lenguaje cuyo simbolismo se basa en asociaciones metafóricas y una gran sobriedad y precisión de los recursos expresivos empleados. Lockwood cierra la historia utilizando la naturaleza como espejo metafórico de la resolución de conflictos, y la vuelta a la armonía (Gil García, 1993: 12-13).

Los fenómenos atmosféricos también ocupan un lugar importante en la novela. Aguilar Franch (2009) destaca el paisaje y fenómenos atmosféricos en su estudio sobre las metáforas de la novela: «[...] los fenómenos atmosféricos violentos sirven a la autora para referirse a la realidad profunda de los

protagonistas» (Aguilar Franch, 2009: 127). En el capítulo 9 (volumen I), tras la confesión de Catherine, la protagonista sale en busca de Heathcliff una noche de lluvia: «the uproar passed away in twenty minutes, leaving us all unharmed, excepting Cathy, who got thoroughly drenched for her obstinacy in refusing to take shelter, and standing bonnetless and shawlless to catch as much water as she could with her hair and clothes» (I, 9, 189). Como afirma Aguilar Franch, «los elementos atmosféricos actúan como referentes de la pasión, de la lucha interior de los protagonistas» (2009, 125). Otro aspecto destacable a tener en cuenta en cuanto a los fenómenos atmosféricos es su «función anticipatoria» (2009, 127), como se recoge en la siguiente cita «A high wind blustered round the house, and roared in the chimney: it sounded wild and stormy, yet it was not cold, and we were all together---» (I, 5, 92-93). En concreto, anticipa la muerte del Mr. Earnshaw. Bhattacharyya resalta el tiempo tempestuoso como símbolo de las emociones: «*Wuthering Height* is a tragic tales of violent passion and the stormy weather is symbolic of the violent emotions raging in the minds of the protagonists» (Bhattacharyya, 2007:140).

It *was* a very dark evening for summer: the clouds appeared inclined to thunder, and I said we had better all sit down; the approaching rain would be certain to bring him home without further trouble [...] and the growling thunder, and the great drops that began to splash around her (I, 9, 188).

En el capítulo 9 (volumen I), Catherine confiesa que va aceptar la petición de matrimonio de Edgar y Heathcliff que ha escuchado toda la conversación desaparece. Catherine sale en su busca, una noche de tormenta en la que la naturaleza parece convertirse en agresiva. Respecto a esta escena, Aguilar Franch indica: «Es como si la naturaleza mostrara y se aliara a la vez con la desgracia del chico, e incluso Catherine, al salir en su busca, queda empapada pudiendo sentir así lo mismo que su amado» (2009: 124-125).

La simbología también está presente en *Wuthering Heights*: Uno de los símbolos al que Brontë recurre con frecuencia es el de la ventana. La primera ventana que aparece cuando Lockwood pasa la noche en la habitación de Catherine simboliza según Aguilar Franch «el mundo de los vivos del de los muertos o, mejor dicho, el mundo de los que viven en la superficialidad del de los vivos de espíritu» (2009: 129). Más adelante, la ventana vuelve a aparecer separando dos mundos, el de *Wuthering Heights* y el lujo de Thrushcross Grange por el que se siente atraída Catherine: «We crept through a broken hedge, groped our way up the path, and planted ourselves on a flower-plot under the drawing-room window. The light came from the nee; they had not put up the shutters, and the curtains were only half closed» (I, 6, 103). La atracción que siente Catherine por lo que observa a través de la ventana es decisiva, pues esta fascinación que siente por el mundo de los Linton, le hará tomar la decisión de optar por un mundo de apariencias.

Kindelán destaca el valor de la metáfora y el símbolo en la novela:

En efecto Catalina, intentará explicarle a Neli sus sentimientos por Heathcliff en términos de símbolos y metáforas, y puesto que su relación es esencialmente espiritual, ella la compara con la

solidez y fiereza de una roca, para dar a entender que es algo permanente inmutable, y existe independientemente de su afecto por Edgar Linton (1989: 61)

Estos elementos de la naturaleza se utilizan como imágenes para describir el amor en uno de los momentos más intensos de la novela: «My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees---my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath---a source of little visible delight, but necessary» (I, 9, 183). Los sentimientos de los personajes parecen reflejarse en la naturaleza, así Catherine compara su amor por Linton con el follaje de los bosques, mientras que su amor por Heathcliff se asemeja a las rocas eternas.

[...] el viento, la nieve o los astros, se convierten en la novela en un correlato metafórico de las emociones humanas más elementales y del alma de los personajes más naturales –en el sentido de impulsivos, apasionados, rebeldes –del texto, o sea, de los dos grandes protagonistas: Catherine y Heathcliff (Aguilar Franch, 2009: 124)

1.6.2. Léxico

En relación al vocabulario, encontramos el uso de vocablos dialectales de Yorkshire, al que la autora recurría de manera constante para el personaje de Joseph. No sólo en boca de este personaje; también encontramos rasgos dialectales en Hareton⁵⁴ y Zillah. Además del dialecto, encontramos otros vocablos dialectales como por ejemplo *lad*. En Navidad, Nelly se vuelve un tanto melancólica recordando al señor Earnshaw: «I remembered how old Earnshaw used to come in when all was tidied, and call me a cant lass, and slip a shilling into my hand, as a Christmas box (I,7, 119-120)».⁵⁵ El adjetivo dialectal *cant* es definido por el OED como «Bold, brisk, courageous, hearty, lusty, lively, hale». Otro ejemplo de vocablo de origen dialectal es *gaumless*, «Did I ever look so stupid, so 'gaumless,' as Joseph calls it."». (II, 7, 145), vocablo que el OED define como «Wanting sense, or discernment».

Encontramos asimismo vocablos como *Kirk*: «and we must pass by Gimmerton Kirk, to go that journey!» (I, 12, 284). Este vocablo es en Escocia e Inglaterra el término general para *Church* (Lavín Camacho 2984: 317). Otro ejemplo destacable es el uso del vocablo *Chapel* que citamos a continuación: «A Pious Discourse delivered by the Reverend Jabes Branderham, in the Chapel of Gimmerden Sough"» (I, 3, 46). Según Lavín Camacho los metodistas prefieren usar el nombre de *chapel* al de *church* (1984: 220).

El léxico de E. Brontë también se caracteriza por palabras de origen dialectal y arcaísmos. Para una comprensión de la novela, el lector o crítico debe consultar ediciones especializadas y diccionarios

⁵⁴ Cuando Isabella, como prometida de Heathcliff, se traslada a *Wuthering Heights* no es capaz de comprender la jerga de Hareton

⁵⁵Por este motivo *Wuthering Heights*, es una novela que contiene numerosas referencias culturales necesita notas a pie de página para que no pasen desapercibidas al lector meta.

monolingües⁵⁶. Otra característica de su léxico es el uso de un lenguaje peyorativo. Lavín Camacho también indicaba este tipo de vocablos que clasifica como «condenatorios» (1973: 8), por ejemplo la expresión «wicked slut» (II, 6, 120). Encontramos términos arcaicos como *gossip*⁵⁷: «"Hindley Earnshaw! Your old friend Hindley---" he replied. "And my wicked gossip; though he's been too wild for me this long while. There! I said we should draw water--- But cheer up! He died true to his character drunk as a lord---"» (II, 3, 68-69).

Menéndez Rodríguez clasifica términos en varios campos semánticos, en primer lugar hace referencia al «hogar». Hidalgo (2001: 117) afirma «Wuthering Heights ofrece un inventario detallado de los muebles, utensilios y comida de la casa solariega». En relación al mobiliario de Wuthering Heights, es destacable mencionar el uso del *settle*, que aparece en el capítulo 9 (volumen I), un tipo de banco con respaldo, que se encontraba en tabernas o casas de labranza, de diseño sencillo pero que a la vez permite esconder a la persona que lo ocupa. Según Astor Guardiola, se trata de un elemento imprescindible en la mayor parte de las granjas de la región (2006: 333). Este *settle* es fundamental en el desarrollo de los acontecimientos, ya que permite a Heathcliff escuchar toda la conversación de Nelly y Catherine sin ser visto⁵⁸. Otro grupo que destaca, es el de la *apariencia física* y el *cuerpo*. Por ejemplo, la escena en la que Heathcliff siente envidia de la apariencia física de Edgar, a lo que Nelly contesta, con el propósito de ayudarlo: «"Do you mark those two lines between your eyes; and those thick brows, that, instead of rising arched, sink in the middle; and that couple of black fiends, so deeply buried, who never open their windows boldly, but lurk glinting under them, like devil's spies? [...]».⁵⁹ Otro grupo es el de la «religión», «[...] "Joseph, and I generally go to chapel on Sundays, (the Kirk, you know, has no minister, now, explained Mrs. Dean, and they call the Methodists' or Baptists' place, I can't say which it is, at Gimmerton, a chapel.) (II, 16, 318). Finalmente, la «superstición» y vocablos referentes a los «sentimientos».

Finalmente, es destacable mencionar que Brontë refleja un cierto gusto por el ambiente gótico (Menéndez Rodríguez (2004: 12). También se debe destacar el estilo poético en algunas escenas emotivas, como indica Bhattacharyya: «the poetic effect of the great emotional speeches of the

⁵⁶ El traductor literario, cuando se enfrenta a la traducción de un texto escrito varios siglos antes de su época, experimenta las dificultades que surgen en todo trasvase de lenguas, especialmente, si el TO cuenta con un léxico característico y distintivo y, en ocasiones, arcaico.

⁵⁷ Según la definición que proporciona el OED: 2. (a.) «A familiar acquaintance, friend, chum. Formerly applied to both sexes, now only (somewhat *arch.*) to women».

⁵⁸ Nelly, en cambio, sí sabe que Heathcliff está presente pero no se lo hace saber a Cathy «My companion, sitting on the ground, was prevented by the back of the settle from remarking his presence or departure; » (I, 9, 179-180).

⁵⁹ Nótese como la narradora se está refiriendo de un modo muy metafórico a los ojos de Heathcliff.

protagonists make us aware of the writer's ability to give vent to high, unpompous emotion» (2007: 149).

"You teach me now how cruel you've been ---cruel and false. *Why* did you despise me? *Why* did you betray your own heart, Cathy? I have not one word of comfort---you deserve this. You have killed yourself. Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears. They'll blight you---they'll damn you. You loved me---then what *right* had you to leave me? What right---answer me---for the poor fancy you felt for Linton? Because misery, and degradation, and death, and nothing that God or satan could inflict would have parted us, *you*, of your own will, did it. I have not broken your heart--- *you* have broken it---and in breaking it, you have broken mine. So much the worse for me, that I am strong. Do I want to live? What kind of living will it be when you---oh God! Would *you* like to live with your soul in the grave?" (II, 2, 14-15)

El estilo de los personajes también demuestra la sensibilidad lingüística de la autora, puesto que cada uno destaca por un estilo diferente. Varguese hace referencia a la variedad lingüística de los personajes: «*Wuthering Heights* presents a variety of styles ranging from Catherine's poetic discourse, Heathcliff's verbal violence, Lockwood's superior literary tone and fashionable cliché, Nelly's homiletic rhetoric to Joseph's⁶⁰ biblical Yorkshire dialect and unintelligible muttering» (2012: 14). Cada uno de sus estilos se reflejará a lo largo de nuestro estudio, relacionado a los personajes con la temática de la novela y con la forma en la que sus intervenciones han sido traducidas.

⁶⁰ Según Lavín Camacho (1984:17) Josephes «el vehículo del que se sirve Brontë para ridiculizar posturas religiosas extremas». El personaje marcado religiosa, social y lingüísticamente en la novela es Joseph. En la novela los personajes nunca se toman sus rezos con seriedad y la joven Catherine se ríe de su creencia en la superstición. Joseph se mofa de Catherine, Isabella Linton, de Linton Heathcliff y también de Nelly: «Thank God! *shoo* cannot stale t' sowl uh nob'dy! Shoo wer niver soa handsome, bud whet a body mud look at her 'baht winking⁶⁰ (II, 19, 372)». También este personaje aparece en momentos decisivos, bien para provocar a los protagonistas o para enfatizar la maliciosa naturaleza de Heathcliff. Para obtener más información sobre las características del personaje véase Tello Fons (2011: 277-278) y Petyt (1970).

Capítulo 2

2. La Obra

En este apartado nos detenemos en distintos aspectos de la obra, como la crítica, la estructura narrativa o la temática entre otros, porque consideramos imprescindible el estudio detallado de la obra antes de abordar el análisis traductológico.

2.1. La crítica

«*Wuthering Heights* resultaba extraña en la época victoriana, pero no en la tradición de Shakespeare, Milton, Byron y Scott» (Hidalgo Andreu, 2001: 115). Betley afirma (1950: 29) que la producción literaria de Emily Brontë tuvo poco reconocimiento en el momento de su publicación: «The poems of Emily Brontë, and her novel *Wuthering Heights*, little regarded at the time of their publication, have now come to be considered amongst the noblest productions of English literature».

Wuthering Heights desconcertó a los críticos, quienes no entendieron su falta de moralidad. Durante mucho tiempo, la crítica descalificó a esta novela. La intensidad de los sentimientos de los personajes, el amor y el odio que se representan en ella fueron juzgados como salvajes por los críticos del siglo XIX. En las ediciones españolas, la vida misteriosa de la autora será uno de los rasgos que más destaquen sobre su novela como elemento publicitario. Aunque la obra tuvo una buena acogida del público, la mayor parte de las críticas inglesas y norteamericanas fueron negativas y atacaron su violencia, su falta de realismo y su inmoralidad (características opuestas a las de la novela victoriana contemporánea).

Wuthering Heights se dirigía a un público de cierto nivel educativo y de clase media-alta y alta (Tello Fons, 2011: 280). *Wuthering Heights* no se publicó en fascículos ya el propósito de E. Brontë era distinto en esta obra. Brontë intenta que sus lectores asuman un papel activo en la interpretación de su obra y como consecuencia despoja al lector de la convección exigida en la novela victoriana.

Es destacable el hecho de la escasa atención que la crítica otorgó a la novela y la arbitrariedad que caracterizó a sus primeras apreciaciones (Kindelán, 1989: 13). La reacción que los críticos tuvieron fue de gran asombro, de una perplejidad absoluta ante el espectáculo de una historia de amor tan apasionada, que al parecer rebasaba los límites impuestos por la moral ortodoxa reinante en la época victoriana. A mediados del s. XIX, época en la que se escribió y publicó por primera vez *Cumbres borrascosas*, el comportamiento atípico de este personaje fue interpretado como algo escandaloso, además de otros factores de la novela como los temas que en ella se tratan (Tello Fons, 2010: 121).

Cuando se publicó Cumbres borrascosas no fue, en general, bien aceptada por la sociedad victoriana inglesa cuyas normas del decoro, salvando la distancia histórica, tienen bastante en común con las de la dictadura. Se consideró la novela desagradable, ruda, de personajes diabólicos, de pasiones violentas y destructivas, cruel y, por ende, inmoral (Pajares Infante, 2007: 56)

En relación a los personajes, como explica Kindelán (1989: 15) también eran preocupantes las pasiones violentas y destructivas de sus protagonistas, las cuales reclamaban una condena violenta por parte del lector; y, sin embargo, habían sido dramatizadas con una intensidad tal, que más que repeler, insinuaban la simpatía o comprensión del autor por las mismas. Así, se trataba de una novela «burda, desagradable y alarmante», tal y como ponían de manifiesto los epítetos recogidos en las diversas reseñas de las revistas *Athenaeum*, *Spectator* y *Examiner*.

Kindelán, en su tesis doctoral *La recepción de la obra literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights*, distingue entre dos fases de la recepción de la obra: la primera, de 1847 a 1914 y la segunda, de 1914 a 1970. Petit (1973) por otro lado distingue tres etapas en relación a la antología crítica de Emily Brontë: A continuación, se exponen algunos ensayos críticos recogidos en Kindelán (1984) y Petit:

Cuando realmente surgió un genuino interés por las Brontë fue tras la publicación de la novela *Jane Eyre* de Charlotte en octubre de 1847, cuyo éxito suscitó la curiosidad del público victoriano por conocer la identidad de su autor.

Se ha mantenido la creencia de que *Wuthering Heights* fue ignorada por la crítica contemporánea, lo cual no es verdad. Lo que sí se puede deducir en relación a las críticas es que, sin duda, causó una profunda sensación de asombro e incertidumbre. Se citarán artículos en los que se refleja como la crítica valoró la novela en su momento. Esta crítica de raíz puritana, defensora de la moral, demostró que no tenía criterios para valorar una obra que difería totalmente de la forma de novelar del momento. Se detallará uno de estos artículos en la conocida revista *The Spectator* (18 diciembre de 1847, sin firmar), que critica la ausencia de un propósito moral en *Wuthering Heights*:

The success is not equal to the abilities of the writer; chiefly because the incidents are too coarse and disagreeable to be attractive, the very best being improbable, with a moral taint about them, and the villainy not leading to results sufficient to justify the elaborate pains taken in depicting it" (*The Spectator*, 18 diciembre de 1847, citado en Kindelán, 1989: 407).

A pesar de la crítica, se valora el poder y la fuerza en la obra, que por otro lado se echa en falta en *Agnes Grey*: «*Wuthering Heights* occupies two volumes; the third is filled out by a tale called *Agnes Grey*; which is not so varied or in its personae or incidents of so extreme a kind as the first story; but what it gains in measure is possibly lost in power» (*The Spectator*, 18 diciembre de 1847, citado en Kindelán, 1989: 408).

The Athenaeum será una de las revistas que mantendrá su interés por las Brontë.

Probablemente el autor del artículo sea H. F. Chorley, que escribió para esta revista desde 1833 a 1863. Kindelán menciona que este crítico observa la similitud de ambas novelas y la de Currer Bell. Se inclina por *Jane Eyre* como la mejor aunque por otra parte también menciona que: «In spite of much power and cleverness; in spite of its truth to life in the remote nooks and corners of England, *Wuthering Heights* is a disagreeable story» (*The Athenaeum*, 25 diciembre 1847, sin firmar, citado en Paz Kindelán, 1987: 407). Otra crítica, en la que se enfatiza la crueldad de las tres hermanas, proviene de un artículo de la revista *The Athenaeum*.

The Bells seem to affect painful and exceptional subjects: -the misdeeds and oppressions of tyranny- the eccentricities of woman's fantasy. They do not turn away from dwelling on those physical acts of *cruelty* which we know to have their warrant in the real annals of crime and suffering -but the contemplation of which taste rejects. (*The Athenaeum*, 25 diciembre 1847, sin firmar, citado en Paz Kindelán, 1989: 408).

Finalmente, debemos mencionar el artículo en la revista «*The Examiner from a review of Wuthering Heights, 8 January 1848*». Según Kindelán (1989: 409) se trata de una de las cinco reseñas que se encontraron en el escritorio de Emily Brontë tras su muerte. Hemos consultado la compilación de ensayos de Petit⁶¹ (1973: 28) incluye en su obra:

The hardness, selfishness and cruelty of Heathcliff are in our opinion inconsistent with the romantic love that he is stated to have felt for Catherine Earnshaw (*The Examiner*, 25 diciembre 1847, citado en Petit, 1973: 28-29).

La mayoría de los críticos del siglo XIX simplemente no fueron capaces de entender la obra y les desagradó su inmoralidad: este problema del propósito de la novela era un requisito indispensable exigido en la ficción durante todo este siglo e iba a destacar como el aspecto más importante, que fue examinado con detenimiento por la crítica de *Wuthering Heights* en sus comienzos: ¿moral o inmoral? No obstante, se admitía que el libro era capaz de conseguir que el lector mantuviera atención y llegara al final de la historia sin ninguna interrupción a pesar del efecto de desagrado que producía al leerla (Kindelán, 1989: 428).

Charlotte Brontë escribió en el prólogo con motivo de la edición de *Wuthering Heights* 1850. En su prólogo esta afirma: «The immature but very real powers revealed in *Wuthering Heights* were scarcely recognized». A nuestro juicio, no consideramos completamente afortunada esta apreciación de Charlotte puesto que si recordamos el fragmento de la revista *Athenaeum*, 25 diciembre —

⁶¹Petit (1973) distingue tres etapas en relación a la crítica de Emily Brontë: en la primera de ella se incluye la crítica contemporánea: entre los artículos seleccionados encontramos entre otros: *Dublin University Magazine* (from a review of Poems, by Currer, Ellis and Acton Bell), *Britannia* (from a review of *Wuthering Heights* (1848), Charlotte Brontë (from a letter to W.S. Williams (1848) y Editor's Preface to the new Edition of *Wuthering Heights* (1850) y Peter Bayne (from *Essays in Biography and Criticism* (1857)). En la segunda debemos mencionar entre otros: Virginia Woolf (from *The Common Reader* (1925) y C.P. Sanger (*The Structure of Wuthering Heights* (1926) y Lord David Cecil (from 'Emily Brontë and *Wuthering Heights*' (1934). Finalmente, en la tercera: Dorothy Van Ghent: from *The English Novel: Form and Function* (1953) Miriam Allot: from '*Wuthering Heights: The Rejection of Heathcliff?*' (1958) y Silvia Plath: (*Wuthering Heights* (1971)).

anteriormente citado— enfatizaba el poder de la obra: «In spite of much power and cleverness; in spite of its truth to life in the remote nooks and corners of England, *Wuthering Heights* is a disagreeable story», aunque no se comprendiera la obra en su totalidad.

Tras la primera guerra mundial, la crítica literaria comienza a interesarse mayormente por los problemas técnicos de la obra tales como la estructura y el método narrativo. Virginia Woolf escribe una crítica impresionista mostrando que el lector se siente arrastrado por la historia, pero es incapaz de encontrar un significado en concreto:

Emily was inspired by some more general conception [...] She looked out upon a world cleft into gigantic disorder and felt within her the power to unite it in a book. The gigantic ambition is to be felt throughout the novel- a struggle, half thwarted but of superb conviction, to say something through the mouths of her characters which is not merely "I love" or "I hate", but "we, the whole human race" and "you", the eternal powers..."the sentence remains unfinished" (*The Common Reader*, 1925, en Petit, 1973: 74)

Por otro lado, Sanger (1926) enfatizó la precisión de la estructura genealógica, los personajes y además recalca la atención de Emily Brontë en relación a la botánica: «the botany is sure to be correct. Emily loves the country», así como al conocimiento de leyes que tenía Brontë «Emily Brontë clearly had a considerable knowledge of the law (Sanger, 1926 citado en Petit, 1973: 81)». Así, como hemos comprobado la reputación de Emily Brontë cambiará a partir de la década de 1920 cuando se descubre la estructura espacial y temporal, el propósito real del método narrativo y el verdadero tema.

Por otro lado, Cecil (1934) concibe *Wuthering Heights* como un universo de pares de contrarios, como hombre-naturaleza, bien-mal, amor-odio, mundo de la tormenta-mundo de la calma o vida-muerte. También Cecil (1934) resalta una perfecta simetría en las dos casas donde se desarrolla la acción: *Wuthering Heights* (the land of storm) y *Thruscross Grange* (the land of calm) debido a que según este crítico ambas componen un microcosmos del esquema universal o armonía cósmica del universo tal y como Emily Brontë lo vislumbraba (Kindelán, 1989: 54).

On the one hand, we have *Wuthering Heights*, the land of storm; high on the barren moorland, naked to the shock of the elements, the natural home of the Earnshaw family, fiery, untamed children of the storm. On the other, sheltered in the leafy valley below, stands *Thruscross Grange*, the appropriate home of the children of calm, the gentle, passive, timid Lintons. Together each group, following its own nature in its own sphere, combines to compose a cosmic harmony. It is the destruction and re-establishment of this harmony which is the theme of the story (Cecil, 1934, citado en Petit, 1973: 96)

Finalmente, mencionamos la crítica de Van Ghent (1953) que considera como otro elemento importante el análisis de la estructura de la novela como una repetición de la misma historia en dos generaciones diferentes. Para Dorothy van Ghent, la obra giraría en torno a estas dos generaciones: que se suceden cronológicamente y que muestran dos tipos diferentes de realidad. Catherine y Heathcliff representan la realidad cruda e inhumana, por otro lado Cathy y Hareton representan la realidad doméstica. Ambas realidades a la vez que muestran oposición implican también continuidad:

Essentially, *Wuthering Heights* exists for the mind as a tension between two kinds of reality: the raw, inhuman reality of civilized habits, manners and codes. The first kind of reality is given to the imagination in the violent figures of Catherine and Heathcliff, portions of the flux of nature, children of the rock and heath and tempest, striving to identify themselves as human, but disrupting all around them with their monstrous appetite for an inhuman kind of intercourse, and finally disintegrated from within by the very energies out of which they are made [...] (Van Ghent, 1953, citado en Petit, 1973: 117, 18).

Como conclusión, debemos mencionar que la principal temática de la novela era uno de las preocupaciones para el lector del siglo XIX. La moralidad de esta obra ha sido uno de los aspectos más debatidos por la crítica del momento así como también por la actual. Según Kindelán (1989: 55), por un lado, algunos críticos la consideraba moralmente aceptable, puesto que la novela crea su propio universo moral, trascendiendo los principios del bien y del mal, o por otro lado, optaban por reprochar la falta de un fin didáctico, común en la literatura victoriana. De cualquier modo, predominaba la idea de que *Wuthering Heights* era una obra que era capaz de inquietar espiritualmente al lector y no necesariamente tenía que ser inmoral.

Pero todas las críticas literarias se preguntan cuál es el origen de la creatividad lingüística de Emily, tal y como Kindelán explica en la cita que a continuación se detalla «Al posar la mirada sobre el extraordinario entorno que rodeó la existencia de la novelista, buscando en ella el origen y fundamento de su creación artística, se llega a la conclusión de que *Cumbres Borrascosas* es justo el resultado de su personalidad y experiencia» (1989: 100).

2.2. Características de la obra

2.2.1. Estructura temporal, narrativa y cronológica

El lector debe ubicar la novela en el espacio físico adecuado, además de conocer los parámetros temporales en los que se desarrolla la historia. Para ello, el detallado ensayo *The Structure of Wuthering Heights* (1926) de Charles Percy Sanger nos indica que la historia de *Wuthering Heights* abarca las cuatro últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años de XIX⁶². La primera fecha a la que el lector se puede remitir es la de 1757, fecha del nacimiento de Hindley, y la última, 1803, año en el que se debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, un acontecimiento con

⁶²En *Wuthering Heights*, E. Brontë sólo facilita al lector de manera explícita las fechas de tres años concretos: 1801 (esta fecha es la primera palabra que aparece la novela y sitúa al lector desde un punto de vista cronológico en una época determinada), 1778 y 1802, que aparecen en los capítulos 1 y 7 (volumen I) y 18 (volumen II) respectivamente. Tomándolos como referencia junto con los numerosos detalles, tales como la edad de los personajes, meses del año o fechas de las cosechas entre otros, C. P. Sanger (1926) descifró el árbol genealógico de las familias Earnshaw y Linton que adjuntamos en el apéndice, pudiendo fechar los nacimientos y fallecimientos de los personajes.

el que se pone fin a más de dos décadas de enfrentamientos entre los habitantes de Wuthering Heights y Thrushcross Grange⁶³.

2.2.1.1. Características narrativas de *Wuthering Heights*

La estructura narrativa en *Wuthering Heights* es compleja. Como afirma Hidalgo Andreu, «el empleo de dos narradores, uno de ellos un extraño, contribuye al tono impersonal que diferencia a Cumbres borrascosas de otras novelas victorianas» (1997: XII). El autor Lavín Camacho define la técnica narrativa como ambigua y expone las dos finalidades; en primer lugar, «como noción de novela receptora más que visual» y en segundo lugar «como inhibición de autor omnisciente que guíe al lector en sus valoraciones apreciativas» (1973: 7). Gil García, por su parte, considera que esta técnica ofrece por un lado «verosimilitud y profundidad» a los personajes, y por otro, una «cierta relatividad o ambigüedad» ante los hechos, también presente en la vida real (1993: 94). Kindelán, por su parte, señala que los narradores no nos ofrecen garantía total de los acontecimientos:

En suma, los dos narradores centrales, aunque nos guían y adentran en el mundo de Cumbres Borrascosas, no nos ofrecen garantía total; sino que, por el contrario, su insensibilidad ante los sufrimientos de los protagonistas, y su fría indiferencia hacia el extraño vínculo que existe entre ellos, hacen que disminuya su autoridad quedando al margen de las implicaciones morales y simbólicas de la historia (Kindelán, 1989: 82).

E. Brontë hace uso de esta estructura narrativa con el propósito de ofrecer al lector distintos puntos de vista:

The use of the 'frame' and the 'embedded' narratives provides the reader with a rich diversity of points of view, but the lack of an omniscient third-person narrator who can tell us exactly what to think of characters and events is an important feature of the novel. Instead, we have two opinionated, but not always reliable, narrators: Mr. Lockwood and Nelly Dean. (Fegan, 2008: 13)

El primer narrador, Mr. Lockwood⁶⁴ es un personaje ajeno a la acción; concretamente, según Marsh, «is a long way removed from the actual experiences of the story» (1999: 3) y funciona como receptor de la historia principal. Bhattacharyya explica que Brontë no parece concederle excesiva importancia a este narrador (2007: 106). La secuencia temporal de este primer marco ocupa el periodo comprendido entre 1801 y 1802. Como lectores, no confiamos en Lockwood puesto que desde el primer capítulo sus conjeturas son erróneas; por ejemplo, cuando da por hecho que la joven Cathy es la

⁶³ Los enfrentamientos entre los diversos miembros de ambas familias duran 25 años. La muerte del señor Earnshaw en octubre de 1777 (I, 5) marca el inicio de esta rivalidad, ya que tras este desagradable suceso, Hindley regresa a la casa de Wuthering Heights decidido a conseguir separar a su hermana de Heathcliff. Como consecuencia de este hecho, se empiezan a producir una serie de enfrentamientos entre Heathcliff y el resto de los personajes de la novela. Unos enfrentamientos que continuarán en sucesivas generaciones por parte de las dos familias y a los que sólo la muerte del propio Heathcliff en mayo de 1802 pone fin.

⁶⁴ El alquiler de Lockwood abarca del diez de octubre de 1801 al 9 de octubre de 1802 y se marcha durante 9 meses (entre enero y septiembre de 1802) (Stewart, 2004: 183).

esposa de Heathcliff. Además, como Lavín Camacho indica respecto a este personaje, su papel es «notarial» (1984: 15).

2.2.1.1.1. La estructura del marco narrativo

Los tres primeros capítulos nos sitúan en 1801, cuando Mr. Lockwood entra en contacto con Heathcliff en *Wuthering Heights*. Aquí conoce también a Hareton Earnshaw, Cathy Linton, Joseph y Zillah, estos dos últimos sirvientes al servicio de Heathcliff. La recepción, trato y comportamiento extraño de sus moradores, que le producen incluso horribles pesadillas, obligan a Lockwood a abandonar *Wuthering Heights* y refugiarse en *The Grange*. Lockwood adopta una actitud muy persuasiva, quiere conocer la historia de los habitantes y, finalmente, Nelly Dean empieza a narrar la historia de Heathcliff, situando la acción en 1771. Lockwood narra los capítulos 1, 2, 3 (volumen I) y 18 (volumen II).

Desde el capítulo 4 (volumen I) hasta el 17 (volumen II), Nelly se convierte en la única narradora, aunque dentro de su narración encontramos nuevos narradores secundarios que cuentan hechos del pasado, como la carta de Isabella Linton⁶⁵ (I, 13⁶⁶) o los testimonios de Zillah (II, 16). En ese momento, nos acercamos a otra versión de los hechos, puesto que no es únicamente la voz de Nelly la que escuchamos. Por ejemplo Isabella Linton narra su propia historia a través de una carta que envía a Nelly (I, 13). También, dentro de la narración de Nelly, encontramos nuevas narraciones de los personajes; en concreto de Heathcliff: (I, 6) y (II, 15); Isabella 13 (I, 13) y 17 (3, II volumen), Cathy, el capítulo 10 (II volumen) y Zillah, el 16 (volumen II).

El relato de Nelly ocupa treinta años y el paso de dos generaciones. La historia de la primera generación —Catherine Earnshaw, su hermano Hindley y su cuñada Isabella Linton— termina en el capítulo (II, 3), precisamente cuando Heathcliff se adueña de *Wuthering Heights*. En 1796, Nelly Dean reanuda la historia (II, 17) y entran en escena los personajes de la segunda generación, Cathy Linton, Linton Heathcliff y Hareton Earnshaw. En septiembre de 1802 vuelve Lockwood a *Wuthering Heights* y Nelly termina la historia narrándole el final de Heathcliff, ocurrido en mayo de ese año (Lavín Camacho, 1984: 16).

El marco narrativo, por tanto, incluye a un narrador presente (Lockwood) y a Nelly, quien le cuenta a Lockwood el pasado, siendo Lockwood el que a su vez nos lo relata a los lectores. La perspectiva de los narradores es totalmente distinta: mientras que el narrador en primera persona es

⁶⁵ En esta carta Isabella cuenta el trato inhumano al que la está sometiendo Heathcliff y su relato ocupa casi la totalidad del capítulo 13.

⁶⁶ Hacemos referencia al volumen y número de página.

ajeno a la historia, la narradora del pasado ha formado parte activa de esta. Mr. Lockwood permite al lector participar como oyente distanciado del relato y este nunca llega a identificarse con él puesto que como, señala Marsh, «the first-person narrator of *Wuthering Heights*, then, is a long way removed from the actual experiences of the story» (1999: 3). El primer contacto con el lector está relacionado con las impresiones de Lockwood, personaje ajeno a la acción y al escenario de Yorkshire. Como narradora es admirada por Lockwood: «She is, on the whole, a very fair narrator and I don't think I could improve her style» (II, 1, 1).

El segundo marco, que constituye el verdadero argumento de la novela, consiste en la narración de la crónica familiar por parte de uno de los personajes protagonistas, la sirvienta Nelly Dean. Su historia abarca desde 1778 (año en el que nace Hareton Earnshaw) hasta 1802. En relación con este personaje, Paddock, and Rollyson explican que «[...] she seems to have always disapproved of the central characters in the story, repeatedly criticizing them for their willfulness and solipsism» (2003: 33).

Además, los dos narradores son distintos y a la vez se complementan; en palabras de Fegan: «The two narrators seem complementary: one southern, middle-class male outsider who records in written form, and one northern, working class female insider who tells the story orally» (2008: 25). A mi juicio, la cita de Rodríguez Menéndez expresa el propósito de esta estructura narrativa: «Necesitamos ambas visiones para crearnos nuestra propia opinión sobre la veracidad de la historia, para formarnos nuestra propia visión de los personajes que se nos presentan» (2004: 13).

La narradora de la mayor parte de la novela es Nelly⁶⁷, un personaje que conoce a todos los demás, puesto que ha trabajado al servicio de la familia Earnshaw toda la vida. Un personaje que indudablemente es fundamental para relacionar el pasado y el futuro de la historia. Nelly Dean ha tomado parte activa en ella al haber sido compañera de juegos y ama de llaves de los protagonistas (Lavín Camacho, 1973: 15). Nelly Dean relata la mayoría de los hechos; este es un recurso que utiliza Brontë para asegurarse de nuestra credibilidad, tal y como explica Bhattacharyya «This is one of the most important devices of Emily Brontë for securing our credibility» (2007: 3-4).

Nelly Dean no es una narradora objetiva e Hidalgo Andreu tampoco la considera una narradora totalmente fiable (1997: 13). Su punto de vista no deja de ser esencial en la obra como contrapunto a la tempestuosa relación entre Heathcliff y Catherine, e incluso como punto de partida puesto que permite al lector juzgar por sí mismo.

2.2.2. La repetición: herencia y genealogía

⁶⁷ Nelly sorprende al lector puesto que no nos esperamos que sea una ávida lectora: «You could not open a book in this library that I have not looked into, and got something out of also; unless it be that range of Greek and Latin, and that of French ---and those I know one from another, it is as much as you can expect of a poor man's daughter"» (I, 7, 137-138).

Una de las peculiaridades de la novela es el complejo árbol genealógico, un círculo familiar cerrado donde los primos se casan entre sí. Menéndez Rodríguez explica que «los nombres se repiten para mostrar el paralelismo entre las generaciones» (2004: 16). Un elemento importante la estructura repetitiva de la misma historia en dos generaciones diferentes que se suceden cronológicamente. La repetición aparece en repetidas ocasiones, como señala Varguese: «Everything in the novel is a kind of double. There are not only verbal repetitions, but the plot, structure, narrators, and the characters themselves form a double to each other» (2012: 14).

En el primer capítulo Lockwood se detiene ante la puerta de Wuthering Heights, donde una inscripción que data de 1500 lleva grabado el nombre de Hareton Earnshaw. La historia es obviamente paralela, así pues Hareton Earnshaw comparte nombre y apellido al menos con un antepasado en 1500, pero esta lejanía en el tiempo hace suponer al lector que ese nombre ha sido repetido a lo largo de generaciones en la familia.

Los nombres se repiten a lo largo de las tres generaciones: Hareton, Catherine, e incluso Heathcliff, nombre que el señor Earnshaw toma de un hijo muerto y que elige para introducir a Heathcliff como un nuevo miembro en la familia⁶⁸. No se repiten únicamente los nombres, sino también los apellidos que, alternados con los nombres, y dan lugar a una serie de repetidas combinaciones, que provocan confusión al lector. Un elemento importante la estructura repetitiva de la misma historia en dos generaciones⁶⁹ diferentes que se suceden cronológicamente.

En primer caso, encontramos a 2 personajes con el nombre de Hareton Earnshaw. En primer lugar, se trata de un antepasado cuya inscripción permanece aún en Wuthering Heights y únicamente se menciona en el primer capítulo (volumen I). El segundo Hareton es hijo de Hindley Earnshaw y Frances y nace en 1778.

En la primera generación, encontramos dos familias: los Earnshaw y los Linton. Los hijos de estos (Edgar e Isabella Linton en Thrushcross Grange, y Catherine y Hindley Earnshaw en Wuthering Heights. Edgar Linton contrae matrimonio con Catherine Earnshaw y la hija de ambos (la segunda Cathy) se casará sucesivamente con sus dos primos. Primeramente, con el nieto de Linton, y más tarde con el nieto de Earnshaw. Este último matrimonio es deducible pero no llega a contraerse.

El personaje de Catherine crea confusión incluso al propio Lockwood en su llegada a Wuthering Heights: En una esquina del alféizar en la que Lockwood deposita la vela había un rimero de

⁶⁸ Heathcliff es distinto de otros huérfanos del siglo XIX: *Oliver Twist* (1837-8), Esther Summerson in *Bleak House* (1852-3), Jack Worthing en *The Importance of Being Ernest* (1895), Daniel en *Daniel Deronda* (1876). Heathcliff no recupera su identidad legítima gracias al encuentro de una familia y una herencia (Fegan, 2008: 74).

⁶⁹ Hillis Miller afirma «Relations of similarity and difference among the characters are indicated by the way several hold the names also held by others [...] Each character in *Wuthering Heights* seems to be an element in a system, rather than a separate, unique person» (1992: 97).

libros mohosos, el resto estaba lleno de inscripciones rayadas en la pintura, pero se trataba del mismo nombre que se repetía con toda clase de letras con la variante del apellido: «This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small--- *Catherine Earnshaw*, here and there varied to *Catherine Heathcliff*, and then again to *Catherine Linton*» (I, 3, 38, 39)⁷⁰. Recordemos la primera vez que Brontë nos la presenta al lector, con una triple identidad: «The three names represent potential selves, only two of which are realized in her own person – it is her daughter who is Catherine Heathcliff when Lockwood reads the names» (Fegan, 2008: 90).

Los personajes de Catherine madre (segunda generación) y Cathy hija (tercera generación) pueden llegar a crear confusión en el lector, puesto que **Catherine Earnshaw (madre)**, se convierte en **Catherine Linton**, al contraer matrimonio con Edgar Linton. Su hija, también se llama **Catherine Linton (hija)** (nombrada como Cathy en la mayoría de los casos) y pasa a ser **Catherine Heathcliff** puesto que Heathcliff la obliga a contraer matrimonio con Linton Heathcliff en 1800. Linton Heathcliff muere y **Catherine Heathcliff**⁷¹ contrae matrimonio con Hareton aunque este hecho no llega a ocurrir en la novela; en 1803 debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, por lo que adquiere el nombre de **Catherine Earnshaw**, como el nombre de soltera de su madre. En el siguiente cuadro, mencionamos a los dos personajes, Catherine (madre) y Catherine (hija) con sus correspondientes cambios de nombres con el propósito de hacer al lector más comprensible la lectura:

SEGUNDA GENERACIÓN (Catherine madre)	TERCERA GENERACIÓN (Cathy hija)
<p>1. Catherine Earnshaw (madre)</p> <p>Catherine Linton. Contrae el apellido Linton al contraer matrimonio con Linton en 1801. La madre de Catherine Linton</p>	<p>Catherine Linton (Cathy hija) Hija de la primera Catherine Linton y de Edgar Linton, nace en 1783.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Catherine Heathcliff. Catherine Linton contrae matrimonio con Linton Heathcliff en 1800.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Catherine Earnshaw (Contrae matrimonio con Hareton Earnshaw en 1803).</p>

Madden compara a las dos Catherine y resalta que una de las características de Cathy hija, que la diferencia de su madre, es que está unida a su padre y a Nelly:

The difference in the destinies of the two generations is a result of the opposed quality of the moral actions that govern their respective stories. Like her mother, Cathy has faults; as a child she is saucy, spoiled, and snobbish. But, unlike her mother, she is deeply attached to her father and to Nelly, and

⁷⁰ Posteriormente, va a soñar con una joven que dice ser Catherine Linton y lleva vagando por los páramos durante 20 años.

⁷¹ Fegan (2008: 105) hace referencia a ella como Catherine Linton Heathcliff Earnshaw.

she does not seek mastery over others; her main endeavor in relation to others is to understand them (Madden, 1972: 140-141).

En la segunda generación, de los Earnshaws y los Lintons encontramos un hermano mayor (Hindley y Edgar) y una hermana pequeña (Catherine e Isabella) que se asemejan rigurosamente en su aspecto; concretamente en la novela encontramos numerosos ejemplos de los ojos (Fegan, 2008: 47). En la tercera generación se repiten los ojos, la piel, el color del pelo y el carácter no únicamente de sus padres sino también de los hermanos de estos o de sus antepasados. Hareton Earnshaw, Linton Heathcliff y Catherine Linton no están únicamente destinados a repetir las características físicas y psicológicas de las generaciones anteriores, sino también sus acciones, como señala Fegan:

The three children represent a bizarre experiment in genetic and social engineering, in which Earnshaws, Lintons and Heathcliffs are mixed and matched, debased and elevated, undergoing experiences that are eerily similar to those of Hindley, Catherine, Heathcliff, Edgar and Isabella (2008: 97).

En esta cita, Nelly refleja las características de Catherine y la similitud de su aspecto físico y personalidad con su padre y madre; en concreto hereda los ojos negros de la familia Earnshaw y el pelo rubio de su padre (la familia Linton).

She was the most winning thing that ever brought sunshine into a desolate house---a real beauty in face---with the Earnshaws' handsome dark eyes, but the Lintons' fair skin, and small features, and yellow curling hair. Her spirit was high, though not rough, and qualified by a heart, sensitive and lively to excess in its affections. That capacity for intense attachments reminded me of her mother; still she did not resemble her; for she could be soft and mild as a dove, and she had a gentle voice, and pensive expression: her anger was never furious; her love never fierce; it was deep and tender. (II, 4, 76-77).

2.3. Influencias culturales y literarias en *Wuthering Heights*

Wuthering Heights posee una gran riqueza literaria. Recordemos que Patrick Brontë inculcó a sus pequeños la pasión por la lectura. Como señala Hidalgo Andreu, «[...] las raíces creativas de la novela están en la intensa imaginación de Emily Brontë, nutrida desde la infancia en el mundo de lecturas y escrituras que creó con sus hermanas y hermano, y en el contacto con el paisaje de la paramera de Yorkshire» (1999: 117).

A nuestro juicio, esta continua motivación por la lectura desde la infancia de Brontë, repercutió indiscutiblemente en la creación de *Wuthering Heights*. La autora refleja en la novela sus conocimientos sobre literatura, mitología e historia, entre otros⁷². El estilo literario de Brontë se caracteriza por su gusto gótico⁷³. Recordemos que a finales de siglo XVIII surge una nueva corriente, la novela gótica o de terror. Horace Walpole establece este prototipo con su novela *The Castle of Otranto* (Pajares Infante 2007: 55). No se afirma con certeza absoluta puesto que no existen datos específicos que nos aseguren que novelas góticas como *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturino o *The Mysteries of Udolpho* (Ann Radcliffe), fueran consultadas por Emily Brontë, sin embargo, encontramos cierta similitud entre el estilo de la novela y la novela gótica. Menéndez Rodríguez afirma: «[...] los temas de *Wuthering Heights* como la venganza, la salvación del alma, personajes oscuros, escenarios en ocasiones tétricos o la naturaleza acorde con los sentimientos de los personajes muestran un claro paralelismo entre la novela de Emily y la literatura gótica⁷⁴» (2003: 155-156). Bhattacharyya, por su parte, alude al *Blackwood's Magazine*, la publicación que Brontë leía en su infancia.

She and the other members of her family knew older authors, especially Shakespeare, and also the contemporary romanticists like Scott, Wordsworth and Byron. Emily was found of reading the articles, reviews and stories, especially with a Gothic flavour, which were published in Blackwood's Magazine (2007: 7-8).

El resultado de estas influencias es una obra realmente magistral, caracterizada por una riqueza literaria y cultural inigualable. Además, claramente quedan reflejados en la novela la huella de autores como Scott, Wordsworth y Byron; tal y como afirma Bhattacharyya, «[...] she must have read Shakespeare, Scott and Byron, which is evident from the characters she has created in her novel» (2007:

⁷² A nuestro juicio, la novela cuenta con un trasfondo cultural y el lector necesita algún tipo de paratexto (notas a pie de página) para poder comprenderlo. De otro modo, el legado cultural de Brontë se perderá indiscutiblemente en la traducción.

⁷³ Hidalgo Andreu afirma: «En Gran Bretaña, aunque entremezclada con otros géneros, la novela gótica sigue dando frutos a lo largo del siglo XIX. Autores como Jane Austen (en *Northanger Abbey*), las hermanas Brontë, Edward Bulwer-Lytton, William Harrison Ainsworth, Charles Dickens, George Eliot, Wilkie Collins y otros muchos, acreditan en sus obras diversos grados de asimilación de la herencia gótica» (1999: 73).

⁷⁴ «Novels such as Emily Brontë's WUTHERING HEIGHTS and sister Charlotte's JANE EYRE have often been called gothic because the author's styles heighten and exaggerate family conflicts and the mysterious role of the past in their fiction» (Paddock, and Rollyson, 2003: 43).

1) El autor Lavín Camacho considera que se puede detectar la huella de otros autores, como por ejemplo Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Southey y probablemente de William Blake⁷⁵ (1984: 9).

a) Referencias a Shakespeare

Entre las referencias literarias encontramos alusiones a Shakespeare, concretamente Bhattacharyya hace referencia a la similitud de Heathcliff con un héroe shakesperiano o byroniano o a personajes de otras obras shakesperianas como Shylock o Iago⁷⁶» (2007: 1). Brontë hace una alusión explícita a una de las obras de Shakespeare, *King Lear*, en el capítulo II (volumen I): «[...] I ordered the miscreants to let me out – on their peril to keep me one minute longer - with several incoherent threats of retaliation that, in their indefinite depth of virulency, smacked of King Lear». Paddock & Rollyson, por su parte, comparan la historia de amor de *Romeo y Julieta* con *Wuthering Heights*: «Like William Shakespeare's *Romeo and Juliet*, *Wuthering Heights* is the story of star-crossed lovers from two very different families» (2003: 199).

Bhattacharyya resalta la similitud de la obra con *Macbeth* o *King Lear*, tal y como queda recogida en la siguiente cita: «The entire story of Brontë's novel has something of the tragic force of Macbeth and the deep pathos of King Lear, yet it stands apart as an absolutely original composition (2007: 160-161)». En la obra encontramos una referencia explícita a *King Lear*:

[...] then hatless, and trembling with wrath, I ordered the miscreants to let me out---on their peril to keep me one minute longer---with several incoherent threats of retaliation, that in their indefinite depth of virulency, **smacked of King Lear** (I, 2, 34-35).

En la novela encontramos alusiones a Shakespeare, en concreto a *Hamlet*, *Twelfth Night*⁷⁷ o *Richard II*, que a continuación se detallan en la tabla:

WUTHERING HEIGHTS (1847)	REFERENCIAS A SHAKESPEARE
While enjoying a month of fine weather at the sea-coast, I was thrown into the company of a most fascinating creature, a real goddess, in my eyes, as long as she took no notice of me. I "never told my love" vocally; still, if looks have language, the merest idiot might have guessed I was over head and ears: (I, 1, 8-9).	DUKE ORSINO: And what's her history? VIOLA: A blank, my lord. She never told her love, <i>TWELFTH NIGHT</i> (II, iv 109-110).
You are miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him? Nobody loves you---	There is no creature loves me; And if I die, no soul shall pity me

⁷⁵ Concretamente, Bhattacharyya indica la similitud entre ambos «Like Blake, Emily Brontë is concerned solely with those primary aspects of life, which are unaffected by time and place. Emily Brontë reveals romantic sensibility although she is generally classed with the Victorians» (2007: 1).

⁷⁶ Shylock pertenece a *The Merchant of Venice* y Iago a *Othello*.

⁷⁷ Para más obtener más información sobre las traducciones al español de Shakespeare, consúltese a Zaro Vera (2007) o a Serón Ordóñez (2012); el estudio de esta última autora se centra en las traducciones de *Twelfth Night*. Todas estas referencias a Shakespeare que hemos indicado en la tabla comparativa aparecen mencionadas ediciones monolingües con notas a pie de página, como por ejemplo en Lavín Camacho (1984) o Castillo (1989), entre otras.

<i>nobody</i> will cry for you, when you die! I wouldn't be you!" (II, 15, 301)	(<i>Richard II</i> , V, iii)
'That's a turkey's ,' she murmured to herself; 'and this is a wild duck's ; and this is a pigeon's . Ah, they put pigeons' feathers in the pillows—no wonder I couldn't die! ⁷⁸ Let me take care to throw it on the floor when I lie down. And here is a moor-cock's ; and this—I should know it among a thousand—it's a lapwing's (I, 12, 275).	OPHELIA: 'There's rosemary, that's for remembrance; pray, / love, remember: and there is pansies. that's for thoughts (<i>Hamlet</i> , Act IV, scene V, 177)

b) Referencias a Byron

En relación con Byron⁷⁹, Fegan afirma: «Brontë translates Byron's fairly conventional yearning for reunion after death into something much more disturbing and sensational with the concrete details about the actual corpse of the beloved, and the suggestion of necrophilia and vampirism» (2008: 77). Al igual que Heathcliff, Manfred intenta desesperadamente reunirse con el fantasma de su amada, aunque a diferencia de Heathcliff, Manfred se culpa de la destrucción de su amada Astarte (Fegan, 2008: 75).

Menéndez Rodríguez también considera que una de las influencias más notables en la novela de Brontë es la del poeta Lord Byron, puesto que desde su infancia los Brontë y sus hermanos leen sus poemas y biografías, a la vez que indica que el personaje de *Manfred* de Byron muestra bastante similitud con la manera de pensar y el comportamiento de Heathcliff (2004: 11-12).

Brinton (2010: 24-25) recoge algunos ejemplos del poema que recuerdan a *Wuthering Heights*. Menéndez Rodríguez cree que una de las influencias más notables en la novela es Manfred de Lord Byron aunque también hace referencia a que Heathcliff podría haber surgido del protagonista semi-demoníaco del poema byroniano «The Giaour». Para Paddock y Rollyson el héroe byroniano está relacionado con los mundos imaginarios de Angria y Gondal: «The flamboyant, Byronic hero of *Wuthering Heights* grew directly out of a larger -than-life characters such as Northangerland and Zamorna, who dominated the imaginary worlds of GONDAL, and ANGRIA⁸⁰ created by the Brontës in their youth» (2003: 50). Fegan también hace referencia a un vínculo de unión con el Satan miltoniano en *Paradise Lost* (1668) en ejemplos tales como «imp of Satan» (I, 4, 85), «Lonely, like the devil, and envious like him?» (II, 15, 300). Hidalgo Andreu, por su parte, indica que «[...] en la figura de Heathcliff se puede detectar la influencia de los héroes de Byron y, aunque más atenuada, del Satanás de *Paradise Lost*» (1999: 117). Otros críticos también han subrayado paralelismos existentes entre su naturaleza demoníaca y el Satán miltoniano de *Paradise Lost*. Pykett (1989) argumenta lo siguiente al respecto:

⁷⁹ Byron (1788-1824) fue un intrépido y polémico escritor inglés que tenía reputación de arruinar a mujeres. Escribió sátiras y poesía de amor y es reconocido como uno de los mejores poetas del Romanticismo. Su obra a menudo presenta personajes intensos, de carácter malhumorado que son conocidos como héroes byronianos (Paddock, and Rollyson, 2003: 27)

⁸⁰ Las mayúsculas pertenecen al texto.

Her reading of Byron interlocks with her reading of Milton-- her father's favourite poet. The Byronic heroes of *Wuthering Heights* and the poems owe a great deal to Emily Brontë's profound fascination with the thwarted power of the Satan in *Paradise Lost* (1989: 30)

Como lectora del *Blackwood's Edinburgh Magazine* (Pykett, 1989: 30), Brontë tendría la oportunidad de conocer, al igual que el resto de la familia Brontë, obras como *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, y *Valperga* de Mary Shelly (Pykett, 1989: 31), basadas en cuentos alemanes que experimentaban el tema de la posesión demoníaca y la idea del «Doppelgänger», u otro yo, que se encarga de cometer los crímenes más atroces en nombre de alguien.

c) Referencias a Sir Walter Scott

Walter Scott⁸¹ deja una huella en Brontë y en sus hermanas (Menéndez Rodríguez, 2003: 153). Según afirma Bhattacharyya, «from Scott, Brontë has learnt how to write about wild, primitive people» (2007: 1). En particular, encontramos señas del legado literario de Scott en la literatura brontëana, a la hora de perfilar los rasgos de los héroes y heroínas de sus aventuras, los hermanos Brontë parecen haber tomado los personajes de Scott como modelo de los suyos. Menéndez Rodríguez también indica que como Walter Scott, los personajes de Emily utilizan el dialecto local y ambas novelas comparten un estilo similar (2003: 154). Respecto a este tema, Gérin afirma: «No era sorprendente que Emily Brontë, que se nutría del romanticismo de las novelas de Scott y de la poesía de Byron, encontrara el prototipo de su ideal de feminidad en las heroínas del primero y viera en ellas espíritus afines, figuras que se asemejaban a ella misma en su lucha por una existencia independiente» (2008 (1991): 48). *Rob Roy* se publica el 31 de diciembre de 1817 (Gérin, 2008 (1991): 49). Barker explica las similitudes entre las dos obras:

In *Wuthering Heights*, one is irresistibly reminded of Rob Roy's setting in the wilds of Northumberland, among the uncouth and the quarrelsome squierarchical Osbaldistones, who spend their time drinking and gambling. The spirited and wilful Cathy has strong similarities with Diana Vernon, who is equally out of place among her boorish relations. Heathcliff, whose unusual name recalls that of the surly Thorncliff, mimics Rashleigh Osbaldistones in his sinister hold over the Earnshawas and Lintons and his attempt to seize their inheritances (1994: 501).

Las pasiones de la novela de Brontë se nutren del espíritu de leyenda que radica en la literatura del autor escocés.

d) Otras referencias culturales

Encontramos otras referencias históricas y mitológicas, que contribuyen a la riqueza cultural que se manifiesta en la novela. En este caso, estamos ante un referencia mitológica que también está recogida en *Ode to Napoleon Buonaparte*. Milón murió, en el intento de arrancar un árbol, su mano quedó

⁸¹ Las primeras décadas del siglo XIX de la literatura inglesa se centraban más en creaciones poéticas. Pajares Infante indica que hay una producción del género novelístico pero no grandes autores, a excepción de Jane Austen y a Sir Walter Scott (2007: 51).

atrapada en el tronco partido. Al no poder defenderse, los lobos que le perseguían acabaron con él. También encontramos una alusión a *Michaelmas*⁸². En lo que respecta a las referencias históricas, podemos citar el siguiente ejemplo: «‘I’d inform, if he were my own son, and it’s felony **without benefit of clergy**!’⁸³» (II, 13, 269-70). En este caso, la cita hace alusión al hecho de que en 1827 ciertos privilegios ancestrales de la iglesia, como el derecho a no ser abolido por los tribunales civiles desaparecieron (Lavín Camacho, 1984: 297).

En *Wuthering Heights* también encontramos alusiones a la literatura popular, en concreto a *Chevy Chase*⁸⁴. Se trata de una conocida *ballad* norteña, concretamente es de las más antiguas, siglo XV (Castillo, 1989: 429) que describe la rivalidad entre dos familias y el asalto dirigido por el inglés Lord Percy de Northumberland al Duque Douglas de Escocia (Stewart, 2004: 191). Bishop Percy (1765) incluyó esta *ballad* en sus *Reliques* (Lavín Camacho, 1984: 323). Es preciso recordar cómo, en su empeño por agradar y acercarse poco a poco a Cathy, Hareton se enfrenta al rechazo constante que su prima no duda en mostrarle. Sus comentarios mordaces y maldicientes sobre la manera en la que Hareton está aprendiendo a leer, y el modo tan descarado de reírse de él, no dan lugar a ninguna reconciliación entre los dos tal y como se expone a continuación: «I wish you would repeat Chevy Chase, as you did yesterday---It was extremely funny! I heard you ... and I heard you turning over the dictionary, to seek out the hard words, and then cursing, because you couldn't read their explanations!''» (II, 17, 331). Encontramos también la alusión a otra balada, *Fairy Annie’s Wedding*⁸⁵, (II, 18, 349).

Wuthering Heights is a veritable storehouse of traditional lore that Emily Brontë acquired from a number of sources: the Irish folklore that was a vivid memory of her father; the traditional stories and ballads recited and sung by the family servant Tabitha Ackroyd; the wide, perhaps even comprehensive reading Emily and her sisters completed of the work of Sir Walter Scott; and the

⁸² El día de san Miguel, celebrado el 29 de septiembre, era una de las cuatro jornadas en las que se dividía el año (junto con el día de Navidad (25 de marzo), el Lady Day (25 de marzo) y finalmente el Midsummer Day (24 de junio). También era habitual que se contratara a los criados, los arrendamientos comenzasen o terminasen (Ibáñez, 2000: 74; Davidson, 2004: 435; Shapard, 2004: 3, citados en Jiménez Carra, 2007: 286), y que las deudas se pagasen. Además, se debe mencionar que el periodo de cosecha debía finalizar el día de San Miguel; fecha que marcaba el final de una temporada productiva de cultivo y el comienzo de una nueva.

⁸³La negrita es mía.

⁸⁴ Stewart afirma «Here the ballad, which dates to the sixteenth century and is one of the oldest of the Border ballads—a ballad singled out by Philip Sidney, Jo-seph Addison, and others as one of the finest examples of oral tradition—is a source of humiliation for a member of the folk who is himself quite a bold hunter and poacher because he cannot “pronounce” it from its written form» (2004, 191).

⁸⁵ El título de esta balada hace referencia a dos alusiones: la primera de ellas es la *Queen of the Fairies*, en Irlanda, Ana o Anne y la segunda es a la balada “Fair Annie” que cuenta una boda (Stewart, 2004: 191). «Fair Annie» aunque hay varias versiones, normalmente cuenta la historia de un hombre, llamado Lord Thomas, que captura a una joven con la que tiene siete hijos. Después de un tiempo, Lord Thomas decide casarse legalmente y trae a su novia a la casa, esperando que Fair Anne los atienda. La novia descubre que la señorita es su hermana perdida. La novia mantiene su virginidad y el Lord se casa con ella. En un breve periodo de tiempo, una mujer en la posición de sirvienta y niñera al final asciende a la posición de hermana y patrona. Según Sewart, la relación de esta balada con la novela es «a narrative that rearranges the terms of Nelly’s own biography as a kind of sister and servant in the old Wuthering Heights and mother and nurse in the new one. There is not a single mention of dancing in the novel before this moment, but perhaps Nelly is rehearsing for the impending wedding» (2004: 191-192).

fashion for folklore articles, by James Hogg and others, in Blackwood's Magazine (Stewart, 2004: 181)

Aunque el origen de esta balada es desconocido, posiblemente su conocimiento provenga de Tabitha, que era conocedora de las trágicas leyendas y familiares y sombrías supersticiones en torno a los habitantes de Haworth (Castillo, 1989: 436). También encontramos una alusión a John Bunyan. Castillo (1989: 363) explica en una nota a pie de página que *Slough of Despond* hace referencia la ciénaga mencionada en *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan (1678). En ella, el propio protagonista se ve hundido en esta ciénaga en un estado de desasosiego y desesperanza: «I presume you grew weary of the amusement, and dropped it, didn't you? Well, you dropped Linton with it, into a Slough of Despond. He was in earnest -- in love -- really» (22, 155).

También encontramos la utilización de referencias bíblicas, aunque Brontë no hacía uso de ellas tan frecuentemente como sus hermanas, tal y como indica Ingham: «Certainly there is very little in *Wuthering Heights* of the biblical quotation that Charlotte and Anne use so freely. There are only a dozen or so such allusions in all and they are mainly found in the preacher Branderham in Lockwood's dream» (2008: 209). Las alusiones bíblicas llegan al lector por las intervenciones de Joseph⁸⁶. La autora también hace referencia a los salmos; como ejemplo de ello podemos citar el capítulo 3 (volumen I): «The First of the Seventy-First is come. Brethren, execute upon him the judgment written! such honour have all His saints!» (I, 3, 50), donde Brontë recoge esta exclamación del salmo: *To execute upon them the: this honour have all the saints* (Salmo, 149, 9). También hay referencia al Éxodo; como ejemplo, mencionamos «It is, if I may take an eye for an eye, a tooth for a tooth, for every wrench of agony, return a wrench, reduce him to my level» (II, 3, 57) y «Pero si hubiera algún otro daño, entonces pondrás como castigo, vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie» (21, 23-24).

e) Referencias a Yorkshire

Wuthering Heights refleja las costumbres de la época en la que transcurre la historia, extensibles también a los primeros años de la era victoriana. La autenticidad de *Wuthering Heights* se manifiesta por la riqueza de referencias culturales, el uso de leyendas y creencias populares relacionadas con la región de Yorkshire. En la novela encontramos referencias a las costumbres populares, concretamente, Nelly hace alusión a las bandas musicales del West Riding, que en ocasiones festivas, como en Navidad, agradaban a los habitantes de Haworth.

⁸⁶ Tello Fons explica sobre Joseph que «[...] este personaje es profundamente cristiano y se guía por una moral conservadora exagerada a pesar de la época. Joseph se excusa en la religión para descargar su mal humor sobre los personajes» (2001: 275).

We got rid of all gloom in the excitement of the exercise, and our pleasure was increased by the arrival of the Gimmerton band, mustering fifteen strong: a trumpet, a trombone, clarionets, bassoons, French horns, and a bass viol, besides singers. They go the rounds of all the respectable houses, and receive contributions every Christmas, and we esteemed it a first-rate treat to hear them. After the usual carols had been sung, we set them to songs and glees. Mrs. Earnshaw loved the music, and so they gave us plenty (I, 7, 33).

Esta referencia musical es un claro reflejo de Haworth, puesto que «Haworth in the period from 1820 to 1861 was a community with cultural aspirations and, perhaps more surprisingly, a venerable musical tradition»⁸⁷ (Barker, 2002b: 21). También se observa en *Wuthering Heights* el uso de leyendas y creencias populares que con frecuencia gozan de un fuerte componente de tradición oral. El empleo de ellas por parte de Brontë hace que su novela refleje las costumbres características del condado de Yorkshire.

Para entender este folclore, el lector debe conocer el papel fundamental que desempeña en la vida de la escritora la doméstica Tabitha Aykroyd, «a thorough specimen of a Yorkshire woman of her class, in dialect, in appearance, and character» (Gaskell, 1857: 63). Otra de las características que muestran la autenticidad de la novela, es el dialecto del personaje Joseph. Para Kettle: «The language of Nelly, Joseph and Hareton is the language of Yorkshire people» (1851: 15)

El papel que desempeña en la vida de la escritora Tabitha Aykroyd es indispensable para entender estas tradiciones: «a thorough specimen of a Yorkshire woman of her class, in dialect, in appearance, and in character»⁸⁸. En palabras de Menéndez Rodríguez, «el conocimiento del modo de hablar de los habitantes de West Riding fue sin duda fruto de los relatos de Tabby, la sirvienta de los Brontë, ya que Brontë apenas tuvo contacto con ellos» (2003: 163).

Tabby was a native-born Yorkshire woman, who brought to her kitchen all the local yarns, gossip, fairy stories and superstitions common to any northern village at the times. A homely, lovingly, kindly woman, Tabby more than balanced the austere gentility of Aunt Branwell, thereby captivating the children and earning their unquestioning affection. It was Tabby who offered a constant check to the children's flights of fancy, who brought plain common sense to bear upon their problems, and about all who provided their authentic link with Haworth. For Emily, Emily also provided the model for Nelly Dean, the narrator of *Wuthering Heights* (Wilks, 1976: 68).

⁸⁷Es importante especificar cómo el esplendor musical de Haworth no sólo se limita al periodo comprendido por las décadas 1820-1861, sino que se remonta varios años atrás, aproximadamente al año 1780, cuando «The Haworth Philharmonic Society, one of the oldest of the country, had been established» (Barker, 2002b: 21).

La novelista Gaskell también especifica la importancia de la música para los habitantes de Haworth, y lo hace contándole al lector su propia experiencia en una de sus visitas al pequeño pueblo, «No rural district has been more markedly the abode of musical taste and acquirement, «[...] I have gone to Haworth and found an orchestra to meet me, filled with local performers, vocal and instrumental, to whom the best works of Handel, Haydn, Mozart, Marcello, etc., were familiar as household words. By knowledge, taste, and voice, they were markedly separate from ordinary village choirs, and have been put in extensive requisition for the solo and chorus of many an imposing festival» (Gaskell, 1857: 32).

⁸⁸Tabitha Aykroyd (Haworth, c. 1771-Haworth, 17 febrero 1855). Tabitha entra a formar parte en la vida de los Brontës en 1825. Conforme transcurren los años en la rectoría, es tal la relación tan familiar que establece con los hijos del matrimonio, que cuando en diciembre de 1836 se rompe una pierna tras una mala caída, Tabitha permanece en la casa cuidada por las hermanas Brontë, a pesar de que la tía Branwell había dispuesto que abandonara la rectoría para ser atendida por su propia familia (Gaskell, 1857: 63).

Tabitha era conocedora de las trágicas leyendas y familiares y sombrías supersticiones en torno a los habitantes de Haworth (Castillo, 1989: 436) influye indiscutiblemente en Brontë y se inspiró en ella para crear el personaje de Nelly Dean.

No doubt she had many a tale to tell of by-gone days of the country-side; old ways of living, former inhabitants, decayed gentry, who had melted away, and whose places knew them no more; family tragedies, and dark superstitious dooms and in telling these things without the least consciousness that there might ever be anything requiring to be softened down, would give a full length the bare and simple details (Gaskell, 1857: 11).

Gaskell menciona en su obra a Tabitha Aycroyd:

No doubt she had many a tale to tell of by-gone days of the country-side; old ways of living, former inhabitants, decayed gentry, who had melted away, and whose places knew them no more; family tragedies, and dark superstitious dooms and in telling these things without the least consciousness that there might ever be anything requiring to be softened down, would give a full length the bare and simple details (Gaskell, 1857: 11).

Indudablemente, la inculcación de dichas creencias y supersticiones tan distintivas de la región del norte de Inglaterra se debe en su mayor parte a la persona de Tabby. Por ejemplo, en el capítulo 9 (volumen I), recordemos que Hindley, que acaba de llegar a la casa completamente ebrio, sostiene a su hijo en brazos y se le resbala, «Hindley leant forward on the rails to listen to a noise below; almost forgetting what he had in his hands» (I, 9, 106). El niño se salva gracias a la rápida reacción de Heathcliff⁸⁹, «by a natural impulse, he arrested his descent, and setting him on his feet, looked up to discover the author of the accident» (I, 9, 165-166). Justo después, Nelly le canta al pequeño Hareton la siguiente nana: «It was far in the night, and the bairnies grat, The mither beneath the mools heard that⁹⁰». Esta nana es una alusión a la tradición oral de su región y gracias a la cual se expresa: “the widespread belief, in folk-song and folk-tale, that a prematurely dead mother cannot rest in the grave but returns to suckle the baby or help her child in the hour of need” (Leavis, Q. D., 1969: 95).

También en el capítulo 12 (volumen I) el lector se encuentra con dos ejemplos concretos en los que se alude a leyendas populares de la época. El entendimiento por parte del lector del significado de este capítulo depende en gran medida del conocimiento de la historia popular y folclore propios de la región de Yorkshire⁹¹. E. Brontë nos traslada al mundo de la muerte y superstición. Durante la primera mitad del siglo XIX, la simple aparición de plumas de palomas en un contexto en el que la muerte desarrollaba un papel fundamental implicaba claramente una connotación negativa.

⁸⁹ Es destacable este hecho puesto que años después Heathcliff maltratará a Hareton, del mismo modo que su padre (Hindley) lo hizo con él.

⁹⁰La balada que Nelly le canta al pequeño Hareton demuestra que Walter Scott fue uno de los escritores favoritos de la autora de *Wuthering Heights*. En esta ocasión, la influencia llega a través de la balada danesa “The Ghaist Warning”, de la que E. Brontë hace uso, traducida a la lengua inglesa por Scott en *The Lady of the Lake*, IV, xii. En cualquier caso, la versión de la escritora difiere ligeramente de la escrita por Scott: “’Twas lang i’ the night, and the bairnies grat: Their mither she under the mools heard that”

⁹¹ Por este motivo el proceso de documentación del traductor y las notas a pie de página son indispensables para entender el trasfondo cultural de *Wuthering Heights*.

"That's a turkey's," she murmured to herself; "and this is a wild-duck's; and this is a pigeon's. Ah, they put pigeons' feathers in the pillows---no wonder I couldn't die! Let me take care to throw it on the floor when I lie down (I, 12, 275).

La muerte y la superstición están presentes en *Wuthering Heights*. Durante la primera mitad del siglo XIX, la simple aparición de plumas de palomas en un contexto en el que la muerte desarrollaba un papel fundamental implicaba claramente una connotación negativa. La creencia se basaba en que la persona en el lecho de muerte jamás se llegaría a librar de sus sufrimientos, ni podría obtener una muerte placentera mientras la almohada o el colchón en el que yaciera fuera de plumas de ave⁹², siendo aún peor si estas eran de paloma. También en el caso de que el enfermo sufriese una agonía bastante tormentosa, se le levantaba de la cama bajo la suposición de que esta contenía plumas de paloma en el colchón, intentando así dulcificar la muerte en la medida de lo posible. Por esta razón, Catherine Linton, que está sufriendo una situación de delirio, se comporta de ese modo y tras rasgar la almohada con sus dientes, empieza a clasificarlas: «seemed to find childish diversion in pulling the feathers from the rents she had just made, and ranging them on the sheet according to their different species», (I, 12, 275).

Catherine con su comportamiento parece hacer referencia a la imposibilidad de morir a causa de las plumas que contiene su almohada⁹³. Esta creencia popular se puede resumir en las palabras de Blakeborough, quien expone que «the soul cannot free itself if the dying person has been laid on a bed containing pigeon feathers, or the feathers of wild birds even» (Blakeborough, 1911: 116). Sin embargo, no es este el único ejemplo en el que Brontë demuestra al lector el conocimiento que poseía de la cultura de su región.

"That's a turkey's," she murmured to herself; "and this is a wild-duck's; and this is a pigeon's. Ah, they put pigeons' feathers in the pillows---no wonder I couldn't die! Let me take care to throw it on the floor when I lie down (I, 12, 275).

Cuando Catherine pronuncia «no wonder I couldn't die», Stewart indica que «it is a Yorkshire belief that the soul of a dying person cannot free itself if the person has been laid on a bed containing pigeon feathers» (2004: 184). A menudo, cuando el enfermo sufría una agonía bastante tormentosa, se le levantaba de la cama bajo la suposición de que esta contenía plumas de paloma en el colchón, intentando así dulcificar su muerte en la medida de la posible. Por esta razón, al lector no le debe extrañar el comportamiento de Catherine Linton, cuando presa del delirio tras rasgar la almohada con sus dientes, «seemed to find childish diversion in pulling the feathers from the rents she had just made,

⁹² Brontë deja constancia en su obra de la importancia de las aves; en este caso, las plumas de las aves. Recordemos que desde su infancia se educa con libros de ornitología, en concreto Brontë fue la única de sus hermanos que copió con una precisión minuciosa los detalles en sus dibujos de aves. Este dato nos indica de nuevo la importancia que la ornitología parecía tener para la autora.

⁹³ De nuevo, nos encontramos ante un nuevo ejemplo del trasfondo cultural de *Wuthering Heights*, que pasa desapercibido al lector a no ser que se haga uso de algún tipo de paratexto.

and ranging them on the sheet according to their different species», (I, 12, 275) puesto que esta imagen puede interpretarse con la imposibilidad de morir a causa de las plumas que contiene su almohada.

2.2. Argumento

La historia que Emily Brontë nos presenta se sitúa en los páramos de Yorkshire, en el paisaje donde Emily vivió casi toda su vida. Los lectores percibimos la primera impresión de Heathcliff de la mano de uno de los narradores principales, Mr. Lockwood, que llega a Wuthering Heights con el propósito de alquilar Thrushcross Grange que pertenece a Mr. Heathcliff. Su acogida es muy fría y el narrador hace conjeturas erróneas sobre Hareton, Heathcliff y su nuera Catherine. Tras conocer a los habitantes de la casa, Lockwood siente un interés especial por el pasado de estos y le pide a Nelly Dean que le cuente la historia de la familia Earnshaw, compuesta por Mr y Mrs Earnshaw y sus dos hijos, Catherine y Hindley, que habitan una granja en los páramos llamada Wuthering Heights.

En 1771, Heathcliff aparece en Wuthering Heights por primera vez cuando el señor Earnshaw regresa de uno de sus viajes de Liverpool y desde un principio no es bien recibido en la familia por sus hijos, Hareton y Catherine. Gracias al relato de Nelly⁹⁴, conocemos que Cathy aprendió a aceptar a Heathcliff, mientras que Hareton siempre lo detectó. Aunque en un principio, Catherine tampoco aceptaba a Heathcliff, poco a poco se establece un vínculo emocional entre Catherine y Heathcliff, que se irá fortaleciendo a lo largo de la novela. Al fallecer Mr. Earnshaw, Hindley, que ha contraído matrimonio con Frances, se convierte en el nuevo dueño de Wuthering Heights.

Catherine y Heathcliff están cada vez más unidos y huyen a los páramos como refugio de los maltratos que recibe Heathcliff. En una de sus salidas, Catherine y Heathcliff espían la mansión de los Linton y al intentar escapar, ella es herida por un perro. Los Linton echan a Heathcliff pero reconocen que Catherine pertenece a la finca vecina y permanece en Thrushcross Grange hasta recuperarse. Tras cinco semanas de reposo, nuestra protagonista vuelve a Wuthering Heights completamente refinada y con una imagen⁹⁵ distinta. A partir de este momento, Catherine crea una barrera no sólo contra Heathcliff, al que le reprocha nada más verle «"Why, how very black and cross you look! and how--- how funny and grim! But that's because I'm used to Edgar, and Isabella Linton» Well, Heathcliff, have you forgotten me?" (I, 7, 116-117). A partir de este momento, la relación de los dos protagonistas nunca será la misma. Además, es destacable mencionar el hecho de que Linton degrade cada vez más a Heathcliff, en consecuencia provoca un mayor alejamiento de los protagonistas: «It is Catherine who

⁹⁴ La narradora establece un vínculo temporal de presente y pasado, puesto que es la única narradora que ha estado presente durante toda la historia, ya que ha sido sirviente y confesora de la familia Earnshaw.

⁹⁵ La importancia de la vestimenta empleada por los personajes de una novela radica en el doble poder que ejerce el traje en cuestión. Por un lado, se puede afirmar que transforma a la persona que lo lleva, al convertirla en un reflejo del estatus social que representa. Como ejemplo la vuelta de Catherine a Wuthering Heights. Su vestimenta no sólo la sitúa en un nivel superior a nivel social.

breaks the bond by choosing Edgar for her husband on social and economic motives and rejecting Heathcliff» (Bhattacharyya, 2007: 156).

Catherine elige un matrimonio fundamentado más en el lujo⁹⁶ que en el amor hacia Edgar, rechazando al amor real que siente por Heathcliff y causando así su eterna infelicidad. Catherine aspira a una seguridad social y económica, y el matrimonio con Edgar es la única posibilidad que encuentra. En palabras de Fegan: «She loses her status as daughter of the house, becoming a dependent of her stern older brother, who is clearly set on founding his own family with Frances, a new dynasty which will exclude her» (2008: 95). Su hermano Hindley, como primogénito, ha heredado todas las propiedades de la familia Earnshaw. Edgar le ofrece abandonar el mundo represivo de *Wuthering Heights* y encontrar un nuevo hogar lleno de todo tipo de comodidades, esta parece ser la única oportunidad que tiene Catherine para ascender en la escala social y económica. En el capítulo 9 (volumen I), cuando Nelly le menciona que puede conocer a otros hombres incluso más ricos y guapos que Edgar, Catherine le contesta: «If there be any, they are out of my way» (I, 9, 175).

Nelly entiende a la perfección la decisión que toma la joven atraída por la vida civilizada junto a Edgar Linton en Thrushcross Grange⁹⁷. Su elección personal no sólo le va a permitir ascender socialmente, sino que además las familias Earnshaw y Linton no parecen poner objeción al enlace como adelanta Nelly, «“Your brother will be pleased [...] The old lady and gentleman will not object, I think--you will escape from a disorderly, comfortless home into a wealthy respectable one; and you love Edgar, and Edgar loves you. All seems smooth and easy--where is the obstacle?”» (I, 9, 175-76). En cualquier caso, esta nueva vida llena de posibilidades que se presenta ante la joven Earnshaw no está exenta de problemas. La joven es consciente de que su decisión no es la adecuada y se dirige a Nelly de manera tajante para afirmar: «[...] in my soul, and in my heart, I'm convinced I'm wrong!», ya que al aceptar a Edgar está negando su propia naturaleza pero es el único modo que tiene de lograr una posición social puesto que su hermano Earnshaw lo ha heredado todo⁹⁸. De esta manera, convencida

⁹⁶ Emily Brontë refleja claramente a lo largo de la novela la actitud victoriana de mantener las apariencias, donde las clases sociales son hasta tal punto importante que Nelly supone que Frances no proviene de una buena familia, no tiene un nombre o dinero y por eso Hindley prefiere mantener en secreto cualquier tipo de información sobre su origen.

⁹⁷ Este detalle es destacable si se tiene en cuenta la precisión temporal que caracteriza a novela.

⁹⁸ No son pocas las novelas de la época que reflejan el alcance que la sociedad otorga al estatus económico y social. Así, novelas tan dispares como *Pride and Prejudice* (1813), *Jane Eyre* (1847) y *The Woman In White* (1859-60), son claros ejemplos de la familiaridad con la que se trata el tema de la herencia. Brontë refleja una realidad existente y que mencionó Jane Austen de forma irónica al comienzo de su novela *Pride and Prejudice*, «It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife». En definitiva, se debe tener presente que se trata de un época en la que el matrimonio es esencial para adquirir una cierta seguridad económica en la sociedad victoriana.

de su error, se da paso a lo que consideramos la segunda mitad de esta conversación⁹⁹, que finaliza con la aparición de Joseph.

En esta última parte, Catherine reconoce el verdadero motivo por el que jamás podría casarse con Heathcliff, revelando al lector que «It would degrade me to marry Heathcliff now» (I, 9, 179). Tras estas palabras, la actitud que adopta Nelly es fundamental para el desarrollo de la trama, ella sabe durante toda conversación que Heathcliff las está escuchando pero no se lo hace saber a Catherine así como tampoco se lo indica cuando se da cuenta de que Heathcliff se marcha. Según afirma Shunami, «Nelly's surprising behavior, as a result of which Catherine is gradually destroyed during the course of the novel, results from her latent feeling that she can manage her mistress' life better than her mistress» (1973: 455).

Heathcliff no puede ofrecerle a Catherine el estatus y la posición social que ella tanto ambiciona. Es importante recordar que en estos momentos Heathcliff no posee ni bienes, ni un pasado que lo pueda respaldar, ni siquiera una posición social reconocida.

E. Brontë muestra una vez más la importancia de las clases sociales. Catherine tiene claro su propósito, lograr un estatus social, que a la vez le permita abandonar el mundo represivo de *Wuthering Heights*. Así, la protagonista lo expresa en su conversación con Nelly: “Nelly, I see now, you think me a selfish wretch, but, did it never strike you that, if Heathcliff and I married, we should be beggars? whereas, if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother's power.” (I, 9, 181). Según Ballesteros González, «Catherine mitiga un tanto los egoístas designios de su matrimonio con Edgar Linton mediante sus planes para engrandecer a Heathcliff gracias a la posición social que adquirirá con su marido» (1998: 184). Nelly se escandaliza solo de pensar que sea este el motivo real por el que Catherine quiere contraer matrimonio con Edgar, ya que lo que Catherine pretende hacer no es ni mucho menos tan fácil de llevar a cabo, y menos aún con el dinero de quien se va a convertir en su marido y cuyas relaciones con Heathcliff son nefastas. En consecuencia, el matrimonio de Catherine con Edgar, en lugar de aproximarla a Heathcliff, sirve para establecer entre los dos una barrera: mientras que Catherine entra a formar parte del mundo civilizado de Thrushcross Grange, Heathcliff ya no pertenece al nuevo círculo social que rodea a Catherine. Sin embargo, Catherine no será feliz puesto que el matrimonio es, «algo convencional impuesto por la sociedad, no tiene nada que ver con el amor verdadero y tiende al fracaso» (Menéndez Rodríguez, 2004: 25).

Catherine, rendida a la tentación de alcanzar una cierta superioridad social y económica, intentará llevar dos vidas paralelas y completamente opuestas: por un lado, como la mujer de Edgar

⁹⁹ Es destacable mencionar respecto al comentario de Nelly: «[...] “for a girl of twenty-two it was not injudicious”» (I, 9, 173), que es erróneo y crea confusión, puesto que Catherine cuanta con quince años cuando Edgar le pide que se case con él.

Linton; por otro, como compañera y amiga de Heathcliff, evitando una separación que Nelly pronostica como inmediata y que Catherine se niega a aceptar:

"He quite deserted! we separated!" she exclaimed, with an accent of indignation. "Who is to separate us, pray? They'll meet the fate of Milo! Not as long as I live, Ellen ---for no mortal creature. Every Linton on the face of the earth might melt into nothing, before I could consent to forsake Heathcliff. Oh, that's not what I intend---that's not what I mean! I shouldn't be Mrs. Linton were such a price demanded! He'll be as much to me as he has been all his lifetime. Edgar must shake off his antipathy, and tolerate him, at least. He will when he learns my true feelings towards him (I, 9, 137)

Catherine, a pesar de estas palabras con las que realmente muestra una relación de identidad con Heathcliff y en la que amenaza a cualquiera que intente separarlos, es consciente de que sus perspectivas de futuro no son muy alentadoras, y se deja seducir por la vida de Thrushcross Grange. En esta situación describe su amor por Heathcliff con las siguientes palabras: «My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees---my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath---a source of little visible delight, but necessary» (I, 9, 183).

En este ascenso en la escala social, Catherine parece estar respaldada por su hermano, el cual «wished earnestly to see her bring honour to the family by an alliance with the Lintons, and, as long as she let him alone, she might trample us like slaves for ought he cared!» (I, 9, 198).

Heathcliff es consciente de la diferencia de clase social que existe entre él y Edgar Linton, e incluso llega a confesar a Nelly su deseo de asemejarse a Edgar: «I wish I had light hair and a fair skin, and was dressed and behaved as well, and had a chance of being as rich as he will be!» (I, 7, 31). En el capítulo 9 (volumen I), Catherine revela a Nelly que realmente está enamorada de Heathcliff, pero decide aceptar la propuesta matrimonial de Edgar, ya que siente que al casarse con Heathcliff se degradaría:

It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire (9, 46).

Catherine cree que al casarse con Edgar librará a Heathcliff de la humillación de Hindley. Menéndez Rodríguez resalta la necesidad que siente Catherine por ser aceptada en la sociedad victoriana: «[...] una casa y una posición acomodada, una familia, el matrimonio y los hijos como única posibilidad para ser aceptada socialmente» (2004: 23). La protagonista se enfrenta a un conflicto entre la apariencia social y un amor que rompería lo estipulado en el marco social, como indica Kindelán: «en su interior se enfrenta a un conflicto entre realidad y apariencia: un amor vanidoso dominado por el ansia de una satisfacción social, frente a la realidad de una pasión amorosa que no ofrece un placer visible dentro de este marco social» (1989: 61). Para Fegan, «Catherine's initial rejection of Heathcliff quickly becomes complete self-identification with him», tal y como la autora ejemplifica con las palabras de Catherine

«Nelly, I *am* Heathcliff (I, 9, 183)». Según Fegan, para Catherine «Heathcliff is entirely necessary to her existence» (2008: 87).

My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning: my great thought in living is himself. If all else perished, and he remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger: I should not seem a part of it (I, 9, 182)

Heathcliff escucha toda la conversación y desaparece de la vida de Catherine. Justo después de tres años, Heathcliff vuelve a ver a Catherine, que ya está casada con Edgar, completamente transformado y rico¹⁰⁰. Hindley sigue siendo víctima del alcoholismo y se endeuda con el juego hasta el punto de perder *Wuthering Heights* que pasa a manos de Heathcliff.

Heathcliff corteja a la hermana de Edgar, **Isabella**, con el propósito de adueñarse de la herencia de los Linton. El protagonista consigue seducir a Isabella y fruto de esta unión nace su hijo Linton. Catherine muere la misma noche que da a luz una niña, que también contraerá el nombre de Catherine (en la novela aparecerá repetidas veces como Cathy), pero poco antes de morir pronuncia las siguientes palabras:

I'm tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there: not seeing it dimly through tears, and yearning for it through the walls of an aching heart: but really with it, and in it. Nelly, you think you are better and more fortunate than I; in full health and strength: you are sorry for me—very soon that will be altered. I shall be sorry for you. I shall be incomparably beyond and above you all (I, 15, 92).

Tras la muerte¹⁰¹ de Catherine, uno de los propósitos del protagonista será arruinar las dos casas: «[...] the death of Cathy—seemly brought about the contest between Heathcliff and Edgar for her affections—only fuels Heathcliff's determination to ruin both houses» (Paddock, and Rollyson, 2003: 50). Heathcliff maltrata a Hareton (el hijo de Hindley) para vengarse del daño que su padre le causó a él. Su plan de venganza no termina tras haberse apoderado de *Wuthering Heights*; además, traza un plan para apoderarse de la herencia de los Linton. Después de dieciséis años, la joven Cathy no conoce la historia de su madre y Heathcliff, ha crecido sobreprotegida por su padre Edgar y Nelly. Cathy conoce a su primo Linton y Heathcliff logra que contraigan matrimonio poco antes de que Edgar Linton muera, así se apropiará de toda la fortuna que le pertenece a Cathy y a los Linton. Edgar muere y Heathcliff hereda todo el patrimonio de los Linton y así satisface su sed de venganza.

"My design is as honest as possible. I'll inform you of its whole scope," he said. "That the two cousins may fall in love, and get married. I'm acting generously to your master; his young chit has no

¹⁰⁰ Heathcliff desaparece durante un periodo de tres años. Brontë nunca nos desvela dónde ha estado ni cómo ha logrado su fortuna.

¹⁰¹ Como explica Hidalgo Andreu «Emily Brontë es, como en tantas cosas, excepcional. Las muertes de *Wuthering Heights* son rápidas, violentas y totalmente desprovistas de sentimentalismo. Thackeray es también una interesante excepción. A diferencia de Dickens, el autor de *Vanity Fair* no es especialista en la muerte de niños, sino de adultos, y presenta con realismo las miserias de la vejez y la enfermedad» (2001: 26)

expectations, and should she second my wishes, she'll be provided for, at once, as joint successor with Linton."

"If Linton died," I answered, "and his life is quite uncertain, Catherine would be the heir." (II, 7, 136-137)

Al final de la novela, Lockwood descubre que Heathcliff ha muerto en Wuthering Heights. Hareton, a pesar de haber sido maltratado por este, llora su muerte puesto que es la única figura paterna que ha conocido. En palabras de Bhattacharyya, Brontë «[...] shows that love is a positive and vital force in the world and the central section comes to a close with Cathy and Hareton falling in love each other and Heathcliff abandoning his pursuit of revenge» (2007: 100). En esta nueva generación (Cathy-Hareton), Emily nos muestra una relación de paz; sin embargo, en la anterior (Catherine-Heathcliff) encontramos una relación de agresividad, originada por una sociedad de apariencia y odio. Menéndez Rodríguez menciona que E. Brontë considera el matrimonio como una institución impuesta por la sociedad:

El matrimonio por su parte no llega a buen fin en su novela [...] el amor entre hombre y mujer del que habla Emily Brontë es un amor tan pasional que llega a superar la barrera de lo terrenal y adquiere un carácter místico y espiritual. De este modo Emily Brontë refleja el matrimonio como algo convencional impuesto por la sociedad, no tiene nada que ver con el amor verdadero y tiende al fracaso (2004: 25).

En relación a las dos casas, Wuthering Heights y Thrushcross Grange, Paddock y Rollyson explican: «[...] Ultimately, both survive in the marriage of Hareton Earnshaw and Cathy's daughter; Catherine LINTON¹⁰², who manage to experience in the mundane world the kind of peace and unity that Heathcliff and Cathy find only in death» (2003: 50).

Esta decisión última de la autora muestra una correcta base para el desarrollo de la sociedad y civilización. En conclusión, Brontë, que conoce las debilidades del ser humano, finaliza su novela con la idea de que la única salida es una transformación gradual que solo la educación puede hacer posible para un progreso social (Kindelán, 1989: 68).

2.4. Temática y personajes

En la novela confluyen temas muy diversos y a la vez estrechamente relacionados entre sí, entre ellos. Además la novela puede ser analizada desde múltiples perspectivas; simplemente la multitud de ensayos y de respectivos autores que han analizado la novela, lo demuestran. Principalmente, en la temática nos hemos centrado en cuatro temas¹⁰³: la venganza, la violencia, la pasión y lo sobrenatural.

¹⁰² La mayúscula pertenece al texto.

¹⁰³ La elección de estos temas ha sido tomada como punto de partida para el análisis traductológico.

2.4.1. Venganza

La venganza es uno de los temas principales de la obra, que, unida a la pasión que siente por su amiga Catherine, se convierte en el desencadenante que fomenta su avaricia y rencor. Una de las maneras de manifestar su venganza es menospreciando y maltratando a otros personajes: «In order to avenge himself of his enemies, Hindley and Edgar, he uses the traditional way of ruining them financially. He is not satisfied by destroying them only, he also attemptsto destroy their offspring» (Bhattacharyya, 2007: 156).

Heathcliff, ante la nueva situación que se ve obligado a aceptar si quiere seguir cerca de su amiga Catherine, demuestra tener una paciencia excepcional soportando con resignación el menosprecio constante de Hindley hacia su persona y el consiguiente rechazo de Catherine. No olvidemos cómo tras la estancia de cinco semanas en la casa de Thrushcross Grange, Catherine Earnshaw descubre un nuevo mundo lleno de lujos y comodidades. En palabras de Menéndez Rodríguez «La sociedad victoriana es célebre por su doble moral, su interés por mantener las apariencias y el qué dirán» (2003: 140).

Como Fegan explica, «his revenge on the Earnshaws and Lintons may represent Victorian anxieties about the potential of the dispossessed lower class to usurp the rights and privileges of the well-off middle and upper classes» (2008: 79). Heathcliff planea una venganza atroz, pero Brontë consigue que el lector simpatice con él. Tal y como Bhattacharyya afirma, «true is that we cannot admire him or defend his action, but we are ready to give him our inmost sympathy» (2007: 95). Además, tal y como le hace saber a Catherine, antes de su muerte, él no va a sufrir sin venganza:

"He might spare himself the trouble," said Heathcliff; "I could do as well without his approbation. And as to you, Catherine, I have a mind to speak a few words now, while we are at it. I want you to be aware that I know you have treated me infernally-- infernally!

Do you hear? And if you flatter yourself that I don't perceive it, you are a fool; and if you think I can be consoled by sweet words, you are an idiot; and if you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary in a very little while. (I, 11, 52).

Heathcliff se convertirá en un vengador debido al maltrato de Edgar y la traición de Catherine, como señala Bhattacharyya: «It is the harsh treatment meted out to him by Hindley and the betrayal of his soul's love by Catherine because of Edgar, that turn him into a rentless avenger» (2007: 152). Sin embargo, la venganza no será contra ella, sino contra otros personajes.

García Sáez define a E. Brontë como «una conocedora absoluta de las leyes de la época» (2007: 231). Gracias al conocimiento legal, Heathcliff logra apoderarse de las dos casas. Heathcliff logra ascender socialmente y consigue apropiarse de todas las posesiones existentes en la novela (la casa de Wuthering Heights y la perteneciente a la familia Linton, Thrushcross Grange). García Sáez reflexiona sobre el tema de la venganza de Heathcliff con el propósito de ascender socialmente: «en su anhelo por

obtener un cierto prestigio social, Heathcliff no sólo expropia Thruscross Grange o Wuthering Heights¹⁰⁴, sino que además consigue hacerse con Isabella Linton, vengándose así del hermano de esta» (2007: 292). En concreto, en el ejemplo que exponemos a continuación, Heathcliff le pregunta a Catherine:

"She's her brother's heir, is she not?" he asked, after a brief silence.

"I should be sorry to think so," returned his companion. "Half-a-dozen nephews shall erase her title, please Heaven! Abstract your mind from the subject, at present---you are too prone to covet your neighbour's goods: remember *this* neighbour's goods are mine." (I, 10, 239)

Heathcliff pone de manifiesto cuál será su plan vengativo; casándose con Isabella y haciéndola infeliz sentirá que consume parte de su venganza hacia Edgar Linton, quien le ha arrebatado a Catherine. Su venganza continúa en la segunda generación, ya que su objetivo también será la joven Cathy Linton, a quien fuerza a casarse con su hijo ante la desesperación de su padre, Edgar Linton.

Tratando de degradar a Hareton se vengará de la humillación que él mismo sufrió por parte de Hindley, tal y como refleja en sus palabras: «My old enemies have not beaten me. Now would be the precise time to revenge myself on their representatives (33, 150)». Heathcliff se venga injustamente por el maltrato recibido en el pasado, tal y como manifiesta el protagonista en el capítulo VII: «I'm trying to settle how I shall pay Hindley back. I don't care how long I wait, if I can only do it at last». Este maltrato que rodea a Heathcliff desde su infancia, se vuelve años más tarde contra Hareton. En cambio, Heathcliff durante su periodo de ausencia de tres años y medio, ha sido capaz ascender económica, social y culturalmente (aunque el lector desconoce la manera en que lo ha hecho).

Heathcliff planea casarse con la hermana de Edgar con el propósito de vengarse de los Linton, por este motivo Isabella Linton es un personaje indispensable para lograr sus objetivos. Heathcliff ha basado su matrimonio con Isabella exclusivamente en el interés económico y social. Tras su matrimonio, en su nuevo hogar conyugal es donde nada más llegar descubre el verdadero comportamiento y las intenciones de su marido, como indica en la carta que le dirige a Nelly:

Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I shan't tell my reasons for making this inquiry; but, I beseech you to explain, if you can, what I have married---that is, when you call to see me; and you must call Ellen, very soon. Don't write, but come, and bring me something from Edgar. (I, 13, 307)

Heathcliff pone de manifiesto con estas palabras cuál será su plan vengativo. El protagonista consigue seducir y casarse con Isabella; de ese modo al hacerla infeliz siente que ha logrado ajustar cuentas con Edgar Linton, quien le arrebató a Catherine. Su venganza continúa en la tercera generación,

¹⁰⁴ Para más información sobre la expropiación de Wuthering Heights y Thushcross Grange, véase García Sáez (2007: 195-244) y también el ensayo «The Structure of *Wuthering Heights*» de C P Sanger (año), en el que se examina cómo Heathcliff llega a tener posesión legal sobre las dos viviendas.

ya que su objetivo vengativo también será la joven Cathy Linton, a quien fuerza a casarse con su hijo Linton Heathcliff ante la imposibilidad de ver a su padre que está a punto de fallecer.

Uno de los motivos por el cual degrada a Hareton es porque trata de vengarse por el maltrato que recibió por parte de su padre (Hindley). En el capítulo 19 (volumen II) lo explica una vez más: «My old enemies have not beaten me. Now would be the precise time to revenge myself on their representatives» (II, 19, 150). Para Bhattacharyya, Heathcliff sigue siendo un persona no civilizada con su propósito de venganza: «Heathcliff's revenge keep him brutal, uneducated and uncivilized» (2007: 129).

Heathcliff arremete contra los sucesores de Edgar Linton y Hindley Earnshaw, tal y como ellos hicieron con él en el pasado: «I'm trying to settle how I shall pay Hindley back. I don't care how long I wait, if I can only do it at last», dice Heathcliff en el capítulo 7 (volumen I). Inevitablemente, el lector se sorprende ante la ejecución de un plan tan minuciosamente meditado y prolongado a través del tiempo.

2.4.2. Violencia

Uno de los temas principales de la novela es el de la violencia, los lectores nos encontramos con comportamientos que muestran una crueldad desmesurada. En el capítulo 14 (volumen I) Heathcliff relata un hecho despiadado que él mismo llevó a cabo ante los ojos de Isabella, su nueva esposa. El hecho consistió en acabar con la vida del perro de Isabella, acto que Heathcliff relata con satisfacción: «The first thing she saw me do, on coming out of the Grange, was to hang up her little dog; when she pleaded for it, the first words I uttered were a wish that I had the hanging of every being belonging to her except one: she took that exception for herself (14, 71)». También es destacable mencionar la escena en la que Hindley intenta matar a Heathcliff; sin embargo al final es él quién está a punto de morir:

Heathcliff gave him a push onto his knees, in the middle of the blood; and flung a towel to him; but instead of proceeding to dry it up, he joined his hands, and began a prayer which excited my laughter from its odd phraseology. I was in the condition of mind to be shocked at nothing; in fact, I was as reckless as some malefactors show themselves at the foot of the gallows (II, 3, 53-54)

Hindley siempre sintió celos de Heathcliff y según Stewart, «Hindley's life is devoted to revenging his father's alienation of affection to Heathcliff» (2004: 192). Recordemos el momento en el que Hindley le preguntó a Isabella «Are you willing to endure to the last, and not once attempt a repayment?» (II, 3, 46), puesto que Hindley piensa que ambos tienen una cuenta personal que saldar con Hetahcliff. Isabella le comenta a Hindley: «[...] treachery, and violence, are spears pointed at both ends---they wound those who resort to them, worse than their enemies." (II, 3, 47). En definitiva, Isabella cree que la venganza y la violencia son un arma de doble filo. Ante tal declaración, Hindley le responde: «"Treachery and violence are a just return for treachery and violence!"» (II, 3, 47).

En *Wuthering Heights* también encontramos ejemplos de agresión física, como explica Ingham: «*Wuthering Heights* is hellish in the obvious sense that it is full of suffering, including the physical violence so often depicted in paintings of Doomsday or the Day of Judgement, but here the devils causing it are members of an extended family inflicting it on each other» (2008: 210).

Otra escena de agresión física ocurre durante el periodo de noviazgo de Catherine y Edgar. La caprichosa de Catherine se enoja con Nelly y la pellizca (creyendo que Edgar no la veía): «She, supposing Edgar could not see her, snatched the cloth from my hand, and pinched me, with a prolonged wrench, very spitefully on the arm»¹⁰⁵ (I, 8, 156). Catherine echa a Nelly de la habitación y debido al alboroto el pequeño Hareton se echa a llorar también al ver las lágrimas de Nelly. De repente, la furia de Catherine se vuelve contra el niño¹⁰⁶, le coge por los hombros y empieza a zarandear al bebé hasta que el pobre se pone blanco. Edgar le sujeta las manos para proteger al bebé de su ira. En ese mismo instante, Catherine suelta la mano y el joven la siente sobre su mejilla.

También, el personaje de Catherine, que ha sufrido la perversidad de su hermano hacia Heathcliff, adopta un comportamiento cruel con Isabella cuando Catherine revela a Heathcliff los sentimientos que siente Isabella por él en presencia de esta:

Heathcliff, I'm proud to show you, at last, somebody that dotes on you more than myself. I expect you to feel flattered. Nay, it's not Nelly; don't look at her! My poor little sister-in-law is breaking her heart by mere contemplation of your physical and moral beauty. It lies in your own power to be Edgar's brother! No, no, Isabella, you sha'n't run off,' she continued, arresting, with feigned playfulness, the confounded girl, who had risen indignantly (10, 48).

Al principio de la obra se nos describe cómo Lockwood pasa la noche en el dormitorio que perteneció a Catherine, donde encuentra recuerdos escritos por ella donde la propia Catherine relata la crueldad con la que Hindley trataba a Heathcliff:

"You forget you have a master here," says the tyrant. 'I'll demolish the first who puts me out of temper! I insist on perfect sobriety and silence. Oh, boy! was that you? Frances, darling, pull his hair as you go by; I heard him snap his fingers.' (I, 3, 42)

Con estas confesiones, Catherine muestra sus sentimientos hacia Hindley (el «tirano») y lo desdichada que se siente al presenciar el maltrato de su hermano:

"How little did I dream that Hindley would ever make me cry so!" she wrote. "My head aches, till I cannot keep it on the pillow; and still I can't give over. Poor Heathcliff! Hindley calls him a vagabond, and wont let him sit with us, nor eat with us any more; and, he says, he and I must not play together, and threatens to turn him out of the house if we break his orders

"He has been blaming our father (how dared he?) for treating H. too liberally; and swears he will reduce him to his right place--"(I, 3, 45)

¹⁰⁵ Nelly en este capítulo muestra que de vez en cuando le divertía mortificar la vanidad de Catherine puesto que no le tiene mucho cariño: «I've said I did not love her; and rather relished mortifying her vanity, now and then; besides, she hurt me extremely, so I started up from my knees, and screamed out» (I, 8, 156).

¹⁰⁶ En este ejemplo también encontramos la crueldad con que los niños son tratados en la novela.

Esta misma crueldad también se reflejará en el trato con su propio hijo, Hareton, tal y como expresa Nelly en el siguiente fragmento en el que Hindley manifiesta su ira al ver que su hijo no recibe a su padre con afecto:

What! it won't? Kiss me, Hareton! Damn thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I'm living, I'll break the brat's neck.'

Poor Hareton was squalling and kicking in his father's arms with all his might, and redoubled his yells when he carried him upstairs and lifted him over the banister. I cried out that he would frighten the child into fits, and ran to rescue him. As I reached them, Hindley leant forward on the rails to listen to a noise below; almost forgetting what he had in his hands (I, 9, 34)

Heathcliff se propone convertir a Hareton en lo que Hindley le convirtió a él; sin embargo, observamos que la personalidad de Heathcliff ha sabido superar el maltrato de Hindley con el paso de los años. Como sabemos, Heathcliff tiene en mente un propósito de venganza y Cathy (hija) es consciente de este hecho, tal y como se lo hace saber a nuestro protagonista:

Mr. Heathcliff, *you* have *nobody* to love you; and, however miserable you make us, we shall still have the revenge of thinking that your cruelty rises from your greater misery! *You are* miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him? *Nobody* loves you--- *nobody* will cry for you, when you die! I wouldn't be you!" (II, 15, 300)

Recordemos el trato despectivo que recibe el pequeño Heathcliff tras su llegada a Wuthering Heights y la crueldad con la que Mrs. Earnshaw recibe a Heathcliff:

We crowded round, and, over Miss Cathy's head, I had a peep at a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk---indeed, its face looked older than Catherine's---yet, when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again, some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to fling it out of doors: she did fly up--- asking how he could fashion to bring that gipsy brat into the house, when they had their own bairns to feed, and fend for? What he meant to do with it, and whether he were mad? (I, 4, 68)

Todos consideran a Heathcliff una criatura extraña; el huérfano es rechazado por los niños de la casa, e incluso en este capítulo cuatro (volumen I), Nelly lo abandona junto a la puerta con la esperanza de que al día siguiente por la mañana ya no se encuentre allí. Mientras que Mr. Earnshaw lo califica como «that gipsy brat» (I, 4, 78) para Nelly, la ama de llaves, el aspecto que tenía de Heathcliff a su llegada a Wuthering Heights se corresponde con el de un «dirty, ragged, black-haired child, big enough to walk and talk -indeed, its face looked older than Catherine's -yet, when it was set on his feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand» (I, 4, 78), mostrando un cierto desprecio hacia el nuevo intruso.

Heathcliff pone de manifiesto esta crueldad ante su propio hijo, llegando a sugerir en una ocasión la vivisección de Linton y Cathy como un entretenimiento agradable para pasar la tarde. «[...] Had I been born where laws are less strict, and tastes less dainty, I should treat myself to a slow

vivifsection¹⁰⁷ of those two, as an evening's amusement"» (II, 13, 260). También encontramos un maltrato hacia los animales¹⁰⁸, en concreto, Edgar e Isabella maltratan a un perrito en la cita que se expone a continuación:

Edgar stood on the hearth weeping silently, and in the middle of the table sat a little dog shaking its paw and yelping, which, from their mutual accusations, we understood they had nearly pulled in two between them. The idiots! That was their pleasure! To quarrel who should hold a heap of warm hair, and each begin to cry because both, after struggling to get it, refused to take it (I, 6, 105)

2.4.3. Sobrenatural

Brontë introduce unas imágenes realmente terroríficas e inquietantes en la obra. El fragmento que a continuación citamos, representa la escena del sueño de Lockwood, en la que se aterroriza con la aparición del fantasma de Catherine la noche de su llegada a *Wuthering Heights*. Esa noche, Lockwood sueña con una joven que dice ser Catherine Linton y lleva vagando por los páramos durante 20 años:

"Begone!" I shouted, "I'll never let you in, not if you beg for twenty years!"

"It's twenty years," mourned the voice, "twenty years, I've been a waif for twenty years!"

Thereat began a feeble scratching outside, and the pile of books moved as if thrust forward. I tried to jump up; but, could not stir a limb; and so, yelled aloud, in a frenzy of fright. To my confusion, I discovered the yell was not ideal (I, 3, 53)

Bhattacharyya destaca el uso de los elementos sobrenaturales por parte de E. Brontë:

Emily Brontë has used the supernatural elements in her novel in a manner quite different from their use by other novelists who use them as a mere symbols or extraneous anomalies at variance with the expression of the laws of nature. To her the supernatural is the expression of the very laws of nature. And the effect it produces is rather refined, subtle and suggestive and not crude, coarse and vulgar. The atmosphere of other-worldliness has been brought here through dreams, visions and popular superstitions (2007: 88-89).

Catherine lleva vagando veinte años. Si nos detenemos en el año del comienzo de la narración (1801) y remontamos veinte años atrás la acción nos situaría en 1781; sin embargo, será 1784 la fecha de la muerte de Catherine. En la biografía de E. Brontë, hicimos referencia a un hecho, en concreto la muerte de su hermana mayor Maria de tuberculosis. Daiches relaciona las fechas y considera el hecho de que en el momento que Emily Brontë comienza su novela (1801) han pasado veinte años desde que su hermana mayor, Maria, falleciera por causa de la tuberculosis (Daiches en Brontë, 1965: 20).

Catherine indica en el sueño que lleva vagando durante veinte años y parece que ya hubiese llegado la hora de que su historia fuese conocida por todos, y en especial por alguien ajeno a su

¹⁰⁷Posiblemente este sea un error de Brontë al querer referirse a *vivisection*. Hemos optado por mantener el vocablo tal y como aparece en la primera versión de 1847.

¹⁰⁸ Marsh (1999: 95) explica que Fanny representa la educación mimada de Isabella en Thruscross Grange. Además, Fanny es una «dependent, petted creature». Esta relación posesiva y dependiente del dueño y del animal es todo lo que Isabella ha conocido. Estos pensamientos nos sugieren que el perro representa el ambiente sobreprotegido en el que Isabella ha estado inmersa, así como también a la propia Isabella, debido a que ella ha sido un criatura mimada y dependiente como Fanny.

entorno. Con la aparición del fantasma de Catherine, después de la noche en que se produce este sueño, Lockwood sentirá un fuerte deseo de conocerlo todo acerca del pasado de su casero, Mr. Heathcliff, y de la misteriosa Catherine, e insistirá para que Nelly le relate con todo detalle el tormentoso pasado que rodea a *Wuthering Heights*.

Respecto al tema de lo sobrenatural, Bhattacharyya afirma:

It must be stressed that within the terms laid down by the novel, the hauntings in *Wuthering Heights* are not supernatural in the usual sense of manifestations against the laws of nature. On the contrary, given the circumstances of the novel, it could be said, paradoxically, even Lockwood, when he has become sufficiently imbued with the spirit of the place, accept them naturally (2007: 2-3).

El personaje de Lockwood después de su pesadilla acepta la posibilidad de lo sobrenatural: «I suppose that she wanted to get another proof that the place was haunted, at my expense ---Well, it is--- swarming with ghosts and goblins! You have reason in shutting it up, I assure you. No one will thank you for a dose in such a den!"» (I, 3, 56). Al igual que le ocurre a Lockwood, Brontë logra que los lectores aceptemos como algo normal los sucesos sobrenaturales que aparecen en la novela. Tras la aparición del fantasma, Heathcliff invoca al fantasma de Catherine: «"Come in! come in!" he sobbed. "Cathy, do come. Oh do--- *once* more! Oh! my heart's darling, hear me *this* time---Catherine, at last!"» (I, 3, 60).

En el capítulo (II, 2, 28-29) Heathcliff se entera por Nelly del trágico suceso de la muerte de Catherine y este le pide a su amada que permanezca con él. Heathcliff cree que los fantasmas vagan por el mundo y le suplica al fantasma de Catherine que le persiga:

Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer---I repeat it till my tongue stiffens ---Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you--- haunt me then! The murdered do haunt their murderers. I believe---I know that ghosts have wandered on earth. Be with me always ---take any form---drive me mad!¹⁰⁹ only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!"

En la obra se hace referencia a la aparición de los fantasmas de Heathcliff y Catherine por los páramos:

But the country folks, if you ask them, would swear on the Bible that he walks: there are those who speak to having met him near the church, and on the moor, and even within this house. Idle tales, you'll say, and so say I. Yet that old man by the kitchen fire affirms he has seen two on 'em looking out of his chamber window on every rainy night since his death: [...] (34, 156)

Este hecho hace referencia a la creencia de Yorkshire sobre las almas de los muertos:

As Heathcliff and Catherine are seen passing over the moors, they evoke the ancient Yorkshire belief that at death souls pass over the moors with their whins and brambles and that those who in life were a help to others pass easily while those who ignored the needs of others suffer from the

¹⁰⁹ La negrita es mía.

difficulty of the passage. Beyond that Yorkshire belief is the Celtic belief in the imperishability and transmigration of souls. Heathcliff of course lives on in Hareton and Catherine in Cathy: they are the living embodiments of the rose grown round the briar (Stewart, 2004: 189-190)

Al final de capítulo un muchachito afirma ver a los fantasmas de Catherine y Heathcliff:

"What is the matter, my little man?' I asked.

"They's Heathcliff, and a woman, yonder, under t' Nab, he blubbered, 'un' Aw darnut pass 'em.'

"I saw nothing; but neither the sheep nor he would go on, so I bid him take the road lower down (II, 20, 414).

Recordemos el capítulo 9 (volume I) cuando Catherine tiene la intención de contarle a Nelly el sueño que ha tenido: «"Oh! don't, Miss Catherine!" I cried. "We're dismal enough without conjuring up ghosts, and visions to perplex us!"» (I, 9, 177). Nelly expresa su negativa ante la petición de Catherine porque cree en la superstición:

"I wont hear it, I wont hear it!" I repeated, hastily.

I was superstitious about dreams then, and am still; and Catherine had an unusual gloom in her aspect, that made me dread something from which I might shape a prophecy, and foresee a fearful catastrophe (I, 9, 177-178)

También Joseph¹¹⁰ se muestra atemorizado ante este tipo de situaciones y por ello es objeto de los jocosos comentarios de la joven Cathy, ante la presencia de Lockwood:

'I'll show you how far I've progressed in the Black Art: I shall soon be competent to make a clear house of it. The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!' 'Oh, wicked, wicked!' gasped the elder; 'may the Lord deliver us from evil!'

Joseph está convencido de que Cathy mató a la vaca roja, provocando su reumatismo.

¹¹⁰ Como explica Tello Fons: «Su incultura le hace ser tremendamente supersticioso y verse influido por las habladurías que corren por el pueblo» (2011: 276).

2.4.4. Orfandad y duelo

En numerosas ocasiones los personajes de *Wuthering Heights* pierden a sus madres. Tal y como afirma Brinton: «The deaths of the two elder girls, Maria and Elizabeth, in 1825 had a profound effect upon the remaining four children, and motherless children and orphans became a feature which haunted the novels of both Charlotte and Emily» (2010: 4). Frank (1990) también por su parte hace referencia al hecho de que los Brontë tras la muerte de Maria Branwell son huérfanos:

Isolated as they were, and intimidated too by the coldness of their aunt and their father, the six children had only each other to cling to. They knew death too young, they learned helplessness and emotional starvation too early. Despite the two grown-ups who saw to their physical and educational needs, they had become with Maria Brontë's death permanent orphans. And here we glimpse already the origin of the themes of abandonment, victimization and exile which permeate all of Emily Brontë's writing (Frank, 1990: 41, citado en Brinton, 2010: 41)).

Cathy Linton nace sietemesina y su madre fallece tras dar a luz a su hija prematura, tal y como indican Paddock y Rollyson (2003: 35). Nelly también menciona el hecho de que la niña no es bien recibida.

A great addition, in my eyes, was his being left without an heir. I bemoaned that, as I gazed on the feeble orphan; and I mentally abused old Linton for, what was only natural partiality, the securing his estate to his own daughter, instead of his son's.

An unwelcomed infant it was, poor thing! It might have wailed out of life, and nobody cared a morsel, during those first hours of existence. We redeemed the neglect afterwards; but it's beginning was as friendless as its end is likely to be (II, 2, 22).

Un caso similar es el de Hareton Earnshaw, que nace en junio de 1778 y al poco fallece su madre Frances. Tras dar a luz, el doctor pronostica que su madre morirá porque ha estado tuberculosa todo ese tiempo (I, 8, 139-140). La orfandad también ha sido mencionada por Stewart: «*Wuthering Heights's* kin relations are underdetermined—the orphans and dead siblings and dead parents leave relations marked by absences» (2004: 184).

Además de crecer sin una figura materna, Thompson (1963) resalta la violencia y crueldad con la que se trata a los niños en la novela: «[...] the world of *Wuthering Heights* is a world of sadism, violence, and wanton cruelty, wherein the children-without the protection of their mothers-have to fight for their very life against adults who show almost no tenderness, love, or mercy» (1963: 71). Thompson también menciona el hecho de que los niños quedan huérfanos «without the care of their mother, the children find themselves in a fierce struggle for survival against actively hostile adults who seem obsessed with the desire to kill or maim them». Desgraciadamente, los niños en *Wuthering*

Heights están rodeados de un ambiente violento, desagradable y cruel¹¹¹, en el que los maltratan en multitud de ocasiones:

Had it been dark, I dare say, he would have tried to remedy the mistake by smashing Hareton's skull on the steps; but, we witnessed his salvation; and I was presently below with my precious charge pressed to my heart.

Hindley descended more leisurely, sobered and abashed.

"It is your fault, Ellen," he said, "you should have kept him out of sight; you should have taken him from me! Is he injured anywhere?" (I, 9, 166-167).

Hindley no ejerce su función como padre; de hecho, cada vez que el pobre Hareton se lo encuentra corre el peligro de «being squeezed and kissed to death, and in the other of being flung into the fire, or dashed against the wall (I, 9, 162)».

Recordemos que Heathcliff no es bien recibido en *Wuthering Heights*, tal y como indica Fegan. Incluso Catherine lo rechaza de manera más violenta que el propio Hindley o Nelly: «Six-year-old Catherine is even more vehement in her rejection of the newly arrived Heathcliff than Hindley or Nelly [...]» (2008: 85). También a su llegada sufre los maltratos de Hindley y Nelly Dean:

Miss Cathy and he were now very thick; but Hindley hated him, and to say the truth I did the same; and we plagued and went on with him shamefully, for I wasn't reasonable enough to feel my injustice, and the mistress never put in a word on his behalf, when she saw him wronged.

He seemed a sullen, patient child; hardened, perhaps, to ill-treatment: he would stand Hindley's blows without winking or shedding a tear, and my pinches moved him only to draw in a breath, and open his eyes as if he had hurt himself by accident, and nobody was to blame (I, 4, 80-81).

Recordemos la degradación personal que sufre Heathcliff por culpa de Hindley, situación que se acentúa tras la muerte de Mr. Earnshaw. El comportamiento opresivo de Hindley hacia Heathcliff tras su regreso a *Wuthering Heights* es el causante del deterioro social, cultural y económico en el que Heathcliff se ve inmerso, tras varios años en los que ha compartido los mismos privilegios que los hijos del señor Earnshaw.

Esta misma crueldad será con la que trate a su propio hijo, Hareton. Hindley manifiesta su ira al observar que su hijo no recibe a su padre con el cariño que sería normal en una relación de esta índole:

What! it won't? Kiss me, Hareton! Damn thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I'm living, I'll break the brat's neck.'

Poor Hareton was squalling and kicking in his father's arms with all his might, and redoubled his yells when he carried him upstairs and lifted him over the banister. I cried out that he would frighten the child into fits, and ran to rescue him. As I reached them, Hindley leant forward on the rails to listen to a noise below; almost forgetting what he had in his hands (I, 9, 34)

¹¹¹ Los niños también maltratan a los animales. Recordemos la primera impresión que tenemos de Edgar e Isabella Linton que casi despedazan a un perrito.

Recordemos que tras el fallecimiento¹¹² de Isabella Heathcliff, Linton Heathcliff se extraña de que su padre nunca les haya visitado: «"How strange that he should never come to see mama, and me"» (II, 6, 116). El pobre Linton Heathcliff está extrañado de que su padre nunca haya ido a visitarlos. Nelly lleva al niño con Heathcliff, como él ha ordenado y este, al verle, muestra desdén considerable hacia su hijo, al pronunciar estas palabras con un tono irónico: «"God! what a beauty! what a lovely, charming thing!" he exclaimed. "Haven't they reared it on snails, and sour milk, Nelly? Oh, damn my soul! but that's worse than I expected ---and the devil knows I was not sanguine!"» (II, 6, 116).

El ejemplo que a continuación se expone es realmente estremecedor. Heathcliff sugiere en esta ocasión la vivisección de Linton y Cathy como un buen entretenimiento para pasar la tarde.

How she does stare! It's odd what a savage feeling I have to anything that seems afraid of me! Had I been born where laws are less strict, and tastes less dainty, I should treat myself to a slow vivifisection of those two, as an evening's amusement." (II, 13, 260)

Mr. Earnshaw intenta sustituir a su hijo muerto por un niño abandonado al que llamará como al primero. Heathcliff recibe un trato cruel a su llegada a *Wuthering Heights*; el pobre huérfano es observado como si fuese una criatura extraña, rechazado por los niños de la casa, e incluso Nelly lo abandona junto a la puerta con la esperanza de que al día siguiente por la mañana ya no se encuentre allí.

2.4.5. Pasión

La novela describe una pasión descontrolable: «The entire novel is thus surcharged with effusions of ungovernable passions which Emily Brontë has most artfully presented and which makes us wonder at her extraordinary ability to plumb the depth of human souls stirred by such elemental passions» (Bhattacharyya, 2007: 79).

Resulta curioso que una novela tan cargada de violencia se haya convertido en una de las historias de amor más elogiadas de la literatura. Sin duda alguna, *Wuthering Heights* es una novela pasional: «Passion may run to either extreme—violence or love. *Wuthering Heights* presents the extreme forms of both and Emily Brontë had displayed exceptional skill in handling them so that such passions instead of appearing melodramatic, appear as natural» (Bhattacharyya, 2007: 79). ¿Es realmente el tema principal de la novela? A simple vista, la pasión de los personajes parece ser el tema central de la novela pero, ¿es esta pasión normal en un enamorado? Los protagonistas son tan emotivos y pasionales que logran que su corazón se agite de manera inusual: «unequal throbbing of her heart, which beat visibly

¹¹² Hidalgo Andreu resalta la excepcionalidad de E. Brontë respecto a este tema, como indica en esta cita «Las muertes de *Wuthering Heights* son rápidas, violentas y totalmente desprovistas de sentimentalismo» (2001: 26).

and audibly under this excess of agitation (15, 92)». Una pasión que desencadena en destrucción. Hidalgo Andreu menciona la ausencia de sentimiento sexual en la obra:

Si tenemos en cuenta la mezcla de violencia y pasión en Heathcliff (quien es comparado con seres infernales, con un perro rabioso, con una bestia salvaje) y su obsesiva afinidad con Catherine, resulta notable la ausencia de sentimientos sexual en una novela que en el capítulo 15 presenta una de las escenas de amor más apasionadas de la narrativa inglesa (1999: 117).

En su primera visita a la tumba de Catherine la supuesta presencia de su fantasma le hace desistir en su intento por abrir el ataúd. La creencia de que el fantasma de Catherine está a su lado, no bajo tierra, sino sobre la tierra, alivia su espíritu enamorado y le da fuerzas para continuar su vida. Posteriormente, nos encontramos con escenas en las que Heathcliff invoca al fantasma de Catherine, aunque su esfuerzo es vano. Esta llamada al espíritu de Catherine constituye uno de los fragmentos más célebres de la novela. El fantasma de Catherine persigue a Heathcliff y lo atormenta:

'May she wake in torment!' he cried, with frightful vehemence, stamping his foot, and groaning in a sudden paroxysm of ungovernable passion. 'Why, she's a liar to the end! Where is she? Not *there*—not in heaven—not perished—where? Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer—I repeat it till my tongue stiffens—Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you—haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always—take any form—drive me mad! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!' (16, 78).

Heathcliff cree ver al Catherine en todas partes y es consciente de su delirio. Su pasión por Catherine llega a extremos, impulsándole incluso a profanar su tumba.

"I'll tell you what I did yesterday! I got the sexton, who was digging Linton's grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. I thought, once, I would have stayed there, when I saw her face again---it is hers yet---he had hard work to stir me; but he said it would change, if the air blew on it, and so I struck one side of the coffin loose--- and covered it up---not Linton's side, damn him! I wish he'd been soldered in lead---and I bribed the sexton to pull it away, when I'm laid there, and slide mine out too, I'll have it made so, and then, by the time Linton gets to us, he'll not know which is which!"

"You were very wicked, Mr. Heathcliff!" I exclaimed; "were you not ashamed to disturb the dead?" (II, 15, 301-302)

Heathcliff explica que el rostro de Catherine sigue siendo el mismo y se quedaría allí contemplándola allí para siempre. Nelly le reprocha su comportamiento por haber molestado a los muertos y le pregunta si no temía que el cadáver se hubiera convertido en polvo:

"And if she had been dissolved into earth, or worse, what would you have dreamt of then?" I said.

"Of dissolving with her, and being more happy still!" he answered. "Do you suppose I dread any change of that sort? I expected such a transformation on raising the lid, but I'm better pleased that it should not commence till I share it. Besides, unless I had received a distinct impression of her passionless features, that strange feeling would hardly have been removed. It began oddly. You know, I was wild after she died, and eternally, from dawn to dawn, praying her to return to me---her spirit---I have a strong faith in ghosts; I have a conviction that they can, and do exist, among us! (II, 15, 302-303).

Lavín Camacho considera que las numerosas referencias a lo sobrenatural están relacionadas con el *Blackwood's Magazine*. Sabemos que Brontë tuvo acceso a esta publicación mensual en la que destacaba las historias románticas. Entre sus redactores contaba a John Wilson, J. G. Lockhart y James Hogg (1984: 311). Para Marsh, Brontë «treats the ‘supernatural’ elements of her tale with great care. Whenever the question of ghosts or the supernatural enters, Brontë is careful to provide a natural explanation that is true to the characters and situation, which explains the extraordinary phenomenon» (1999: 49).

Para Marsh, la muerte de Catherine supone un desafío para la pareja:

Catherine's death, then, is a challenge: in separating her from Heathcliff, it is a challenge to the unity they have both asserted so forcefully. It is therefore a challenge to Heathcliff, whether he has the courage and firmness of will to follow her, or whether death will finally divide them (1999: 61).

Wuthering Heights es una novela de amor pasional desmedido. Heathcliff ansía su reunión con su amada que únicamente puede conseguir a través de la muerte: «Towards the end of his life Heathcliff longs for his reunion with Catherine, only through death» (Bhattacharyya, 2007: 73). La relación puede definirse como pasional y destructiva. Heathcliff y Catherine muestran un amor que, ante la imposibilidad de su consumación en vida, pretenden llevar a su fin en el «más allá». Según M^a Paz Kindelán, «[...] la novela nos lleva a presenciar la trascendencia del amor y de la muerte, y a sentir como Catalina y Heathcliff sienten. La escritora ha triunfado al hacer partícipe al lector de la plenitud de su experiencia, una experiencia que traspasa los límites de lo puramente humano y terrenal» (1987: 603).

El único modo de llegar a poseerla sería alcanzando la muerte, lo que causará la obsesión de Heathcliff por la fallecida Catherine y la fijación que muestra por el cuerpo sin vida de esta y su tumba. Del mismo modo, Catherine y Heathcliff llegan a disfrutar haciéndose daño mutuamente, aunque llevándolo a cabo se hagan daño a sí mismos. Heathcliff se dirige a Catherine con estas palabras en el capítulo 11 (volumen I):

‘What new phase of his character is this?’ exclaimed Mrs. Linton, in amazement. ‘I’ve treated you infernally—and you’ll take your revenge! How will you take it, ungrateful brute? How have I treated you infernally?’ ‘I seek no revenge on you,’ replied Heathcliff, less vehemently. ‘That’s not the plan. The tyrant grinds down his slaves and they don’t turn against him; they crush those beneath them’ (11, 52)

2.5. La diseminación cultural brontëana

Wuthering Heights ha inspirado todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales, como la pintura y el dibujo. Además, existen numerosas versiones teatrales, televisivas, óperas y ballets. Las adaptaciones que a continuación se detallan han contribuido a la difusión y conocimiento de la obra de

E. Brontë por todo el mundo. En el panorama musical, recordemos el éxito de Kate Bush y su single «Wuthering Heights» en su LP «The Kick Inside»¹¹³. En 1965 se publica una ópera titulada *Wuthering Heights Opera in four Acts and a Prologue*, que refleja con bastante exactitud el texto original. La peculiaridad de esta obra es que está traducida de forma paralela al inglés y alemán. En 1966 aparece una ópera en francés de tres actos por Thomas Stubbs titulada *Les Hauts de Hurlevant* (1967) (Ingham, 2008: 244).

2.5.1. El lector como creador

El lector se convierte en ocasiones en un nuevo creador. Existen cuatro obras basadas en la novela de Emily Brontë que contemplan aspectos diversos desde el punto de vista temático y temporal. Si las ordenamos cronológicamente, encontramos *Heathcliff* (1977) de Jeffrey Caine, *Return to Wuthering Heights* (1978) de Anna L'Estrange¹¹⁴, *Catherine, her book* (1983) de John Wheatcroft y *The Story of Heathcliff's Journey Back to Wuthering Heights* (1992) de Lin Haire-Sargeant. Las obras de Caine y Haire-Sargeant se centran en el personaje de Heathcliff, quien indudablemente constituye el eje principal de la novela brontëana¹¹⁵.

De nuevo encontramos un caso en el que el lector se convierte en un nuevo creador. *Wuthering Heights* ha obtenido popularidad entre el público adolescente tras la publicación de la saga *Twilight* y el libro *Eclipse* (2007), tercer libro de la saga. De nuevo, el número se disparó el número de ventas puesto que *Wuthering Heights* es la novela favorita de Bella Swam. En concreto, Miquel Baldellou (2007) explica la similitud de la novela de Brontë con el libro *Eclipse*. Concretamente, la autora se centra en la relación de Bella y Edward con la de Catherine y Heathcliff:

Bella is also the source of all problems in Meyer's novel since her falling in love with Edward condemns her to a life of damnation in the underworld. Similarly, in Brontë's novel, Cathy's gradual attachment to Heathcliff, a gypsy, also threatens to disrupt the boundaries separating the social classes to which both characters belong (Miquel Baldellou, 2012: 156)

Como se puede observar, la autora menciona la diferencia de clases sociales, uno de los temas al que hemos hecho referencia. En cualquier caso, el personaje de Catherine como la desencadenante principal de dicho conflicto social es, sin lugar a dudas, el motivo principal por el que Heathcliff se propone ascender en la escala social.

¹¹³ Posteriormente, debido a su éxito se lanzaría una nueva versión en el conocido remix *The Kate Bush Project*. El single en su álbum *Pure* (2003) aparece en una nueva versión interpretada por Hayley Westenra.

¹¹⁴ Véase el artículo "Interrogating Brontë Sequels: Anna L'Estrange, *The Return to Wuthering Heights*" de Carolyn Van Der Meer (2005).

¹¹⁵ Caine, en particular, sitúa su historia durante los tres años que Heathcliff permanece alejado de *Wuthering Heights*, algo que nunca se revela al lector en la obra.

Aprovechando el éxito de la saga *Twilight*, las casas editoriales reeditaron *Wuthering Heights* y las ventas se dispararon. Concretamente en España, Ediciones De Bolsillo, S. A. lanza en 2010 una edición promocionando la obra con el eslogan «Los libros preferidos de Bella y Edward». Este eslogan parece ser una copia de la edición de la cadena Waterstone¹¹⁶.

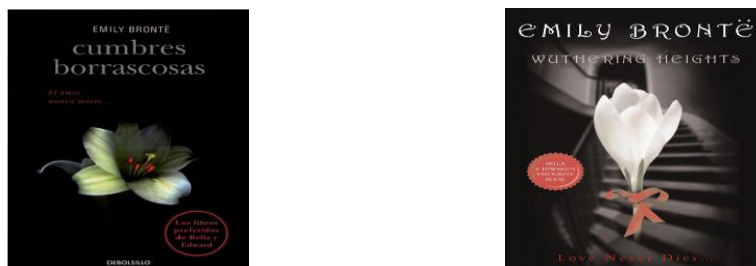


Ilustración 1 - Portada libro

En 2007, Artemisa Ediciones publica *Cumbres Borrascosas* con la traducción de Roberto Bartual. Esta edición cuenta con las ilustraciones de Balthasar Kossowski (Balthus). Según Rewald, «*Wuthering Heights* provided Balthus with an opportunity to work with his most personal theme—adolescents isolated in rooms closed to the outside world» (1984: 40).



Ilustración 2 - Balthus



Ilustración 3 - Ilustración de Eichenberg

¹¹⁶ «A new edition of the novel, repackaged in a similar style to Meyer's *Twilight* books – black cover, white flower, tagline "love never dies" – was released in May this year, and has already sold more than 10,000 copies in the UK, nearly twice as many as the traditional Penguin Classic edition, making it Waterstone's bestselling classic» (*The Guardian*, <http://www.theguardian.com/books/2009/aug/28/vampire-endorsement-bronte-bestseller>).

2.5.2. Adaptaciones cinematográficas y televisivas

El cine nació a finales del XIX. Un siglo de historia deja constancia suficiente de la recurrencia audiovisual a la narrativa del XIX. Podemos citar el ejemplo de la escritora Jane Austen¹¹⁷ y el fenómeno de la Austenmanía, como Muñoz Valdivieso (2007: 289/90) explica: «Es difícil encontrar una explicación para este fenómeno de la “Austenmanía”; uno de los posibles motivos según esta autora podría ser «la nostalgia de fines del siglo XX por un pasado idealizado que las novelas de Jane Austen parecen encarnar» (Muñoz Valdivieso, 2007: 289/90).

En 1920 se estrena la primera película de *Wuthering Heights* del director **A.V. Bramble** en Reino Unido, con Milton Rosmer interpretando a Heathcliff y Colette Brettel a Catherine Hareton. A esta, le sigue la adaptación de **Wyler (1939)**. La actriz Merle Oberon interpreta a Catherine y el papel de Heathcliff lo encarna Laurence Olivier. El protagonista un año después, en 1940, trabajaría con Joan Fontaine bajo la dirección de Alfred Hitchcock en *Rebecca*. Recordemos la escena en la que una niña le dice a Catherine: «white heather for good luck»; justo después de haber contriado matrimonio con Edgar Linton en la puerta de la Iglesia tal y como indica Aguilar Franch¹¹⁸ «este brezo es una metáfora de la futura infelicidad de Cathy» (Aguilar Franch, 2009:155-156). El film finaliza con la muerte de Catherine, en el capítulo (II, 3) de la novela, y en consecuencia el espectador nunca llega a conocer a los personajes de la tercera generación. *Abismos de Pasión* de **Luis Buñuel** se estrena en **1953**. Los protagonistas son Jorge Mistral (Heathcliff) e Irasema Dilian (Catherine). Quizás el ejemplo más espectacular y discutido de entre los muchos condicionantes externos que determinan la obra de Buñuel sea el famoso *miscasting* de *Abismos de Pasión*. La inadecuación de los intérpretes se ha considerado un factor decisivo en los fallos de la película.

No logré lo que quería. En primer lugar, los actores eran inadecuados. Irasema Dilian, con su acento polaco, y Mistral, con su acento español, ambos representando a unos seres que eran como hermanos de leche, introducirían en el film un elemento de irrealidad indeseable, porque no podían controlarlo (Aranda, 1975: 242, citado en Monegal, 1993: 119).

A nuestro juicio, el film muestra una riqueza simbólica y una magnífica caracterización del espíritu de los personajes. Quizás Buñuel, como lector y creador con el propósito de transmitir mejor su forma de ver la novela, impregna las escenas de amor de una crueldad desmedida. Un ejemplo de ello lo apreciamos en que los personajes nunca se besan en la boca, si exceptuamos a la salida de la iglesia tras la boda, cuando Isabel besa ligeramente a Alejandro (0: 48: 44), pero inmediatamente después éste se limpia la boca con el dorso de la mano. Sin embargo, lo que encontramos son besos en

¹¹⁷ Véase Jiménez Carra (2007: 62-65).

¹¹⁸ En concreto, centró su estudio en las versiones de los directores: (Wyler, 1939), Buñuel (1953) y Krishnamma (2003); también analizó nuevas metáforas que aparecían en cada adaptación.

el cuello que más parecen un mordisco que un beso, denominados besos vampíricos (Aguilar Franch, 2009: 194) de clara influencia gótica. La adaptación de **Peter Kosminsky (1992)** cuenta con los protagonistas Juliette Binoche, Ralph Fiennes. Esta adaptación impulsó a Juliette Binoche a protagonizar también la versión cinematográfica *Chocolat* (2000). La adaptación de **Suri Krishnamma (2003)** se distribuyó en los canales de la MTV (Aguilar Franch, 2009: 210).

En **2011** llega a la gran pantalla la última versión cinematográfica bajo la dirección de **Andrea Arnold**, con la peculiaridad de que Heathcliff es representado por primera vez por un actor de raza negra¹¹⁹, (James Howson), y este fue un aspecto bastante comentado por la crítica.

La BBC realizó sucesivas entregas en forma de serie basadas en la obra de Emily Brontë, cuyos protagonistas fueron interpretados por Katherine Blake y Kieron Moore en **1948**, por Ivonne Mitchell y Richard Tool en **1953**, por Leith Michell y Claire Bloom en **1962** o por Ian Mc Shane y Angela Scoular en la serie de **1967**. También emitió en **1973** una serie basada en la vida de las hermanas Brontë titulada *The Brontës of Haworth*, con Anne Penfold como Anne, Vickery Turner como Charlotte, Rosemary McHale como Emily y Michael Kitchen como Branwell. En el 2009, la BBC estrena una nueva miniserie bajo la dirección de **Coky Giedroyc**. Los protagonistas son Tom Hardy como Heathcliff, Charlotte Riley como Cathy y Rebecca Night interpretando a Catherine.

En **1979** se rodó en Francia una nueva biografía cinematográfica titulada *Le Soeurs Brontë*, dirigida por André Tréchiné y en la que Isabelle Adjani interpretaba el papel de Emily Brontë, Isabelle Hupert el de Anne y Mari-France Pisier el de Charlotte.

Otras versiones para cine y televisión que merecen ser mencionadas serían la versión televisiva dirigida por Daniel Petrie en **1958** y que contó con un Heathcliff de la talla de Richard Burton. En **1967** se rueda una versión en portugués titulada *Morro dos ventos vivantes*, dirigida por el brasileño Lauro César Muñoz y protagonizada por Irina Greco y Altair Lima. De esta misma nacionalidad es la película *Vendaval*, de **1973**, donde Catarina y Rodolfo son interpretados por Joana Fomm y Jonas Mello. En **1978** **Peter Hammond** dirige una versión de *Wuthering Heights* junto a los actores Kay Acheson y Ken Hutchinson. En México, por otro lado, se crea una serie titulada *Cumbres Borrascosas* en **1979**. Los actores, Alma Muriel y Gonzalo Vega, interpretaron a Catherine y Heathcliff. En **1985** aparece una nueva versión de *Wuthering Heights*. Esta vez se trata de una versión de nacionalidad francesa, titulada *Le Hurlevent*.

¹¹⁹ Recordemos que los personajes hacen referencia a Heathcliff como un *gypsy*. Al comienzo de la obra, Lockwood describe su aspecto: «He is a dark skinned gypsy, in aspect, in dress, and manners, a gentleman, that is, as much a gentleman as many a country squire» (I, 1, 7).

Capítulo 3

3. Las traducciones de *Wuthering Heights*

3.1. Primeras traducciones de *Wuthering Heights*

Pajares Infante (2007: 63) explica que *Wuthering Heights* tardó en ser aceptada en Europa en general y particularmente en España. La primera traducción en España de *Wuthering Heights* fue publicada en el año 1921 (74 años después de su primera publicación en Inglaterra). Su título al castellano, *Cumbres borrascosas*, parece haber sido acertado y se ha seguido manteniendo en traducciones posteriores.

Wuthering Heights se traduce por primera vez al francés anónimamente en 1892. En la primera traducción al francés se incluye una introducción de T. de Wyzewa y mantiene la división en dos volúmenes que tenía la novela original¹²⁰. Es destacable mencionar que este título de la primera traducción anónima *Un amant* no se ha seleccionado en ninguna traducción posterior. Pajares Infante explica que en Francia la fecha de llegada de *Wuthering Heights* es tardía puesto que obras de la literatura inglesa se traducían al francés uno o dos años después de su publicación (2007: 63).

Wuthering Heights se ha traducido a numerosos idiomas. Hemos elaborado una tabla a partir de la consulta a distintos catálogos de Bibliotecas Nacionales, en la que se recogen cronológicamente las primeras traducciones al alemán, español, italiano catalán e irlandés que aparecieron por primera vez en el siglo XX¹²¹.

¹²⁰ Los traductores de la primera traducción al francés especifican en una nota: «Le roman d'Emily Brontë porte en anglais le titre de *Wuthering Heights*: c'est le nom d'une ferme où se passe l'action principale. Ce nom signifie littéralement la *Colline battue du vent*. On aurait pu trouver, pour le traduire en beau français, vingt expressions ingénieuses: mais aucune traduction n'aurait rendu l'effet de grandeur tragique du titre anglais. Le titre français que nous avons choisi aura du moins le mérite d'être simple et sans prétention» (*Un Amant*, 1892, nota de los traductores, si número de página).

¹²¹ Las fechas de publicación de las traducciones al francés, español, italiano, alemán, catalán e irlandés que aquí se citan se hallan en los catálogos en línea de las bibliotecas nacionales de Francia, España, Italia (catálogos de Roma), Alemania y el catálogo de la biblioteca *Trinity College Dublin*. No obstante, no hemos localizado ninguna monografía al respecto.

1892	[<i>Un Amant</i>]	(Anónimo)
1927	[<i>La Tempestosa</i>] ¹²²	Enrico Piceni
1933	[<i>Árda Wuthering</i>]	Seán Ó Ciosáin
1949	[<i>Stürmische Höhen</i>]	J -B Hans Bernhard Schiff
1996	[<i>Cims Borrascosos</i>]	Montserrat de Gispert

Tabla 1 - Primeras traducciones de *Wuthering Heights* al francés, alemán, catalán e irlandés

(1892)	[<i>Un Amant</i>]	Anónimo
(1925)	[<i>Les Hauts de Hurle-Vent</i>]	Frédéric Delebecque
(1934)	[<i>Les Hauts de Quatre-Vents</i>]	M. Drover
(1937)	[<i>Haute-Plainte</i>]	Jacques et Yolande de Lacretelle
(1947)	[<i>Heurtebise</i>]	Martine F. Monod et Nicole Ph. Soupault
(1949)	[<i>Les Hauteurs tourmentés</i>]	G.-M. Bovay
(1950)	[<i>Les Hauts des tempêtes</i>]	Louise Servicen
(1950)	[<i>Les Hauteurs battues des vent</i>]	Gaston Baccara
(1951)	[<i>Le Château des tempêtes</i>]	Jacques Marcireau
(1995)	[<i>Hurlevent</i>]	Jean-Pierre Richard

Tabla 2 - diez títulos distintos otorgados a la novela en su traducción al francés¹²³.

3.2. *Wuthering Heights* y la literatura en lengua inglesa a primera mitad de siglo XX en España

Es destacable mencionar otras obras de autores ingleses del siglo XIX y XX que se publicaron próximas a *Cumbres Borrascosas*. Entre ellas, podemos mencionar las dos primeras traducciones de Jane Austen: *La abadía de Northanger* (1921) de Isabel Oryazábal (*Northanger Abbey*) y *Orgullo y Prejuicio* (1924), traducción de José Jordán de Urries y Azara en la editorial Calpe (Jiménez Carra, 2006: 104-5). También

¹²² Es destacable mencionar que en el catálogo de la Biblioteca Central de Roma no aparece esta traducción, sin embargo, doy fe de que existe debido a que se recoge en *google books* publicado en la editorial Alpes. En el catálogo de la Biblioteca Central de Roma sólo se recoge *Cime tempestose* (1999) del mismo traductor, Enrico Piceni. La traducción más antigua que hemos logrado localizar de *Cimes Tempestose* aparece en el catálogo de la Biblioteca Central de Roma de la traductora Rosina Binetti en 1965.

¹²³ Pajares Infante mencionaba (2007: 64) que al menos se registraban once títulos diferentes otorgados en francés esta novela, aunque únicamente hemos localizado los diez que se detallan en la tabla.

llegarían a nosotros autoras inglesas de siglo XX como Elinor Glyn: *Las Visitas de Isabel* (*The Visits of Elizabeth*, 1900) del traductor J. Mateos y *Amor Triunfante* (1926) cuyo título original es *Beyond the Rocks* (1906) (Zaragoza Ninet, 2008: 117-18). En 1933 se traduce por primera vez *Moll Flanders* de Daniel Defoe bajo el título *Moll Flanders: (una aventurera del siglo VII)* por Carmen Abreu [de Peñas].

Si la primera traducción española de *Cumbres Borrascosas* apareció en 1921, hasta los años 40 no llegarían a España las obras traducidas de sus hermanas Anne y Charlotte Brontë. En 1943 se publica *El profesor* (*The Professor*)¹²⁴ de CharlottBrontë¹²⁵ (traducción de Agustín Esclasans). Posteriormente, en 1944 se publica la novela de Anne Brontë, *Agnes Grey* del traductor de P. Elías.

Numerosas novelas llegaron a España durante la dictadura franquista, que abarca desde la Guerra Civil Española (1936-1939), hasta la muerte de Franco en 1975. En algunos casos, las novelas de autores en lengua inglesa se enfrentaron a las restricciones del aparato censor y en otros casos hubo casos de censura interna, como en los ejemplos que se exponen a continuación.

Pajares Infante recalca el hecho de que *Agnes Grey* de Anne Brontë (2007: 61) sí se censuró¹²⁶ (Pajares Infante, 2007: 60). En 1947 encontramos una nueva traducción de la novela bajo el título de *Inés Gray* por el traductor Amando Lázaro Ros (editorial Aguilar) y en 1951 sale la lauz una traducción en la editorial Molino de H. C. Granch.

La novela *Vilette* (1853) de Charlotte Brontë ve la luz en España por primera vez en 1944 con la traducción de P. Elías. Es destacable mencionar que tras un periodo de 69 años, Fernández Martínez detectó un caso de censura interna que además continuaba ejerciéndose en una edición actual de la novela, publicada por la editorial Rialp en el año 1996 (2013: 228). En particular, este caso de autocensura es interesante por tres motivos: en primer lugar, tal y como se indica en el resumen del artículo en la novela de 1996 «se ha censurado gravemente la obra original expurgando de ella todos los elementos anticatólicos que contiene» (Fernández Martínez, 2013: 225). La autora también prueba cómo la censura ha destruido el contenido de la novela original, puesto que «el triunfo del protestantismo sobre el catolicismo y el triunfo de este último sobre aquel, es un eje fundamental que da sentido a toda la obra» y en tercer lugar, hace referencia a la traducción de 1944 de P. Elías «sigue de cerca una traducción previa de 1944 manteniendo la censura que ya se daba en ella e incluso aumentándola» (Fernández Martínez, 2013: 225).

¹²⁴ En 1872 se publica en Francia esta novela, *Le professeur* del traductor Henriette Loreau. Parece ser que en Francia se traducían las novelas antes que en España.

¹²⁵ El nombre de la autora aparece traducido.

¹²⁶ Pajares Infante afirma «Para este Torquemada el lector español es aún un liliputiense que ignora la existencia de otras variantes del cristianismo en las que los sacerdotes sí se pueden casar legalmente» (2007: 61).

En 1935 llega a España Richmond Crompton, conocida por ser una autora de género juvenil por *Las Travesuras de Guillermo* (*Just William and other Stories* (1922)), una traducción de 1935 de Guillermo López Hipkins¹²⁷; este autor junto a C. Peraire del Molino traduce casi la totalidad de los relatos (Zaragoza Ninet, 2008: 127). Fernández López explica en concreto algunos casos de censura erótica-sexual, cómo el aparato censor omitió «una eliminación de longitud considerable, probablemente debida a la censura que no aceptó una escena con elementos de cierto erotismo como apropiada» (2000: 240).

Es destacable mencionar que *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne Brontë, publicada en 1848, no fuese censurada y según explica Pajares Infante el lector (censor) consideró que la novela estaba limitada a un número restringido de lectores y, por este motivo, se podía proceder a su autorización. Los censores indicaron que era conveniente que los editores aclarasen en una breve nota el ambiente protestante de la novela¹²⁸ (Pajares Infante, 2007: 61).

3.2.1. La recepción en España de *Wuthering Heights*

Wuthering Heights no se conocía en España hasta 1921, año en el que comenzó su difusión con la primera traducción de Cebrià de Montoliu de la editorial Atenea. Según Tello Fons (2011: 388) la novela *Vanity Fair* coincide con la publicación inglesa de *Wuthering Heights* (1847), se publica en México en 1860 y en España en 1925. Esta autora señala que la recepción de ambas novelas es bastante tardía en España, si se compara con Charles Dickens, sin embargo también aclara que la fama de Dickens no era similar a la de Brontë. Además argumenta que una de las posibles causas de la tardía traducción de la novela podía deberse «a la mala recepción de su país de origen, la complejidad de la obra o las políticas editoriales de la época» (2011: 388).

Otro dato indicativo sobre el interés que generaba la obra, lo podemos deducir de la petición de una obra teatral a cargo de Aurelio Tejedor¹²⁹ en 1943 que en un principio fue denegada: «En 1943 se registran cuatro ingresos: uno la solicitud [Exp.: 7911-43] de autorización de una adaptación teatral llevada a cabo por Aurelio Tejedor en colaboración con Arturo Guasch, solicitud que se deniega en primera instancia» (Pajares Infante, 2007: 59).

Esta pequeña obra teatral finalmente vio la luz en 1944 en *La Escena*¹³⁰ (publicación mensual de obras teatrales, en concreto es la número 71, publicada el 1 de diciembre de 1944 en Barcelona). La

¹²⁷Este autor también tradujo *Cumbres Borrascosas* en 1945 (Editorial Molino).

¹²⁸No obstante, Pajares Infante hace referencia al hecho de que el lector censor desconocía que alguien había subrayado en rojo que «es una novela precursora del movimiento feminista y hace una propaganda discreta al divorcio»; [...]» (citado en Pajares Infante, 2007: 61).

¹²⁹Azcune (2009: 267) incluye a Aurelio Tejedor en la lista del índice de traductores y adaptadores de las pequeñas colecciones teatrales de posguerra.

¹³⁰Azcune (2009: 19) explica que *La Escena* es la más importante de todas las colecciones teatrales publicadas en Barcelona.

obra está dividida en tres actos y un epílogo¹³¹; concretamente fue la última obra teatral publicada de la colección, el primer número se publica el 1 de abril de 1941 (Azcune, 2009: 21). Las publicaciones aparecían con una regularidad bastante rigurosa hasta el número 66 de la colección (15 de enero de 1944); a partir de este número las publicaciones fueron más irregulares¹³².

La Guerra Civil española (1936-39) interrumpió la publicación de las colecciones teatrales que aún aparecían en 1936. En los primeros años de la posguerra continúa la publicación de las comedias y es destacable mencionar que de las colecciones anteriores a la guerra solo sobrevivió *Teatro Selecto* — aunque el autor especifica que con algunos cambios— y desaparecieron *Teatro Frívolo* y *La Farsa*. Sin embargo aparecieron algunas novedosas colecciones como *Talía*, *La Escena*, *Biblioteca Teatral*, *La farándula*, *Las Máscaras*, *Proscenio*, *Éxito* y *Teatro* (Azcune, 2009: 14). Según este autor la nueva publicación de estas obras teatrales era una señal evidente de la importancia que tenía el teatro aún en aquella época. Aunque poco a poco estaba siendo reemplazado por el cine, el teatro seguía siendo importante para los españoles. Los españoles acudían al teatro los sábados noche o domingos por las tardes debido a que esta actividad no era en absoluto costosa. Además, la necesidad de olvidar las penurias de la guerra hacía que la audiencia aumentase. Sin embargo, el teatro pronto sería reemplazado por la televisión, con su entrada a finales de los años 50 (Azcune, 2009: 14-15). *Cumbres Borrascosas* no se adaptó únicamente a una versión teatral al teatro. En 1974, se publica el cómic de la novela el número 4 de la Revista Juvenil *Chito Extraordinario*. Este era una adaptación de la versión española de Javier de Zengotita y contaba con las ilustraciones de Jaime Juez, un total de 40 páginas y tenía un precio de 35 ptas.

Este interés por la novela que surge desde los años veinte ha continuado por las numerosas traducciones y reediciones que se han publicado. Según Tello Fons (2011: 388), únicamente han transcurrido unos pocos años en los que no se ha publicado alguna edición de la novela y además se han incrementado notablemente en las décadas de los 80 y 90 y en la primera década del siglo XXI.

3.2.1.1. La influencia del prólogo en el lector de *Cumbres Borrascosas*

En los prólogos de las primeras ediciones se incluían referencias al público a quien iban dirigidas, con abundantes juicios de valor subjetivos. Los prologuistas ponían énfasis en los aspectos melodramáticos de la vida de la autora o de la obra. En las primeras ediciones españolas, esa vida

¹³¹ Al final de esta adaptación aparece claramente reflejado el contexto católico que imperaba en la dictadura franquista. En el epílogo (IV ACTO), Jésciff acaba de morir y Elena le pide a Cati que recen:

ELENA. — Recemos por él, señorita Cati... ¡Recemos! (*Se arrodillan las dos abrazadas*).

LAS DOS.— Padre Nuestro que estás en los Cielos, santificado sea tu nombre... (Sigue el temporal, continúan rezando mientras cae el TELÓN (Acto IV, 48).

¹³² El autor observa que la causa pueda deberse al fallecimiento del director fundador Arturo Guasch-Spick (1943) y que también debió afectar a la desaparición de la colección. Las oficinas de *La Escena* se encontraban en Barcelona y el precio de los ejemplares varió muy poco. Los primeros números costaban 1,50 pesetas, sin embargo desde el número 4 hasta el último se mantuvo el precio de 2 pesetas (Azcune, 2009: 21-22).

misteriosa será uno de los rasgos que más destaquen sobre la autora y su novela, como elemento publicitario.

En la primera traducción de *Cumbres Borrascosas*, tal y como se indica en la contraportada, se publicaron 3000 ejemplares, con retrato de la autora. La edición de la editorial Atenea está prologada por el poeta cubano Alfonso Hernández-Catá, quien da la noticia de la existencia y difusión de una traducción francesa de 1897, a cargo de Teodoro Wyzewa, pero no incluye ningún dato sobre el traductor español, ni sobre su trabajo. Según Kindelán (1989: 98), este prólogo es, precisamente, el de la propia edición francesa, adaptado a la edición española.

El contenido del prólogo gira en torno a la vida y obra de la autora. El prologuista de esta edición, Hernández-Catá menciona que «Quienes deseen conocer pormenores de su vida triste, lean la biografía escrita por mistres¹³³ Gaskell, el ensayo de M. Montégut, el libro de miss Mary Robinson y el prefacio puesto a la traducción francesa de WUTHERIG HEIGHTS¹³⁴, por Teodoro de Wyzewa» (Hernández Catá, 1921: 7). Es destacable mencionar que el prologuista parece concederle más importancia a la figura de E. Brontë que a sus hermanas:

5)

En los años cuarenta, el autor del prólogo¹³⁵ de la primera edición de la traducción de G. de Luaces (1942), también resalta la soledad de E. Brontë:

Nos damos cuenta de que la pobre Emily vuelca en estas páginas todas las alucinaciones de sus horas solitarias y amargas. Recoge una atmósfera sacudida por todos los espantos de un espíritu sensible, que las circunstancias han hecho materia de desastre. Por eso, más que el orden narrativo, el valor de la obra se apoya en una anelosa¹³⁶ exploración de los secretos más recónditos de unas existencias desesperadas que se hacen carne en el espíritu de la autora (Prólogo de la traducción de G. de Luaces (1942: 10, sin firmar).

Estos comentarios muestran una aproximación claramente impresionista a la obra y vida de Emily Brontë. El prologuista se encarga de exagerar y modificar según su propia valoración de la novela. Tal y como observamos en el prólogo que acompaña a la primera edición de la traducción G. de Luaces se insiste en la idea de la soledad: «la pobre Emily vuelca en estas páginas todas las alucinaciones de sus horas solitarias y amargas» (Prólogo de la traducción de G. de Luaces, 1942: 10, sin firmar). El autor del prólogo hace hincapié en el carácter introvertido de E. Brontë.

La recepción de la obra está vinculada a la soledad de E. Brontë, como se indica en la siguiente cita: «Nos damos cuenta de que la pobre Emily vuelca en estas páginas las alucinaciones de sus horas solitarias y amargas» (Prólogo de la traducción de G. de Luaces 1942: 10, sin firmar). En el prólogo de

¹³³ Así aparece en el prólogo.

¹³⁴ La ortotipografía en mayúsculas pertenece al original.

¹³⁵ El prólogo no aparece firmado por ningún autor. Existe la posibilidad de que se trate del propio G. de Luaces.

¹³⁶ Así aparece en la cita

la traducción de G. de Luaces no sólo se describe a E. Brontë como un ser taciturno y solitario, sino que también llega a compadecerla: «El amor, la lástima, la repugnancia incluso, iban moldeando durante este trágico periodo el espíritu de esta pobre muchacha, propensa al desánimo» (Prólogo de la traducción de G. de Luaces, 1942: 8, sin firmar).

Sin duda, esta actitud del autor del prólogo queda ampliamente justificada dada la visión que hasta entonces se había dado de la autora inglesa. Recordemos que en la biografía que Gaskell, la leyenda de la «taciturna» E. Brontë empieza a cobrar forma. En *The Life of Charlotte Brontë* (1857), tal y como Kindelán afirma «[...]sus referencias a Emily Brontë proceden de los recuerdos impregnados de dolor y de cariño de Charlotte o de sus dos amigas, Ellen Nussey y Mary Taylor» (1989: 50). El aislamiento de E. Brontë se debía en parte a una voluntad o necesidad de salvaguardar su creatividad interior más que a un carácter retraído.

En el siguiente fragmento, Rafael Calleja, autor de la nota preliminar de la edición de la Nave publicada en 1942 describe a E. Brontë como «un alma secreta, sinuosa e inflamada», como se detalla a continuación:

Genio, talento y vida, desbordante de su tremenda personalidad, puso Emily Brontë en esta obra dos veces única. En el bramido de sus tempestades, en la complejidad multiforme de sus criaturas vibran, con tumulto vital inolvidable, los infinitos recovecos de un alma **secreta, sinuosa e inflamada**, horrible y adorable, que silba su frenesí insaciado en el árido yermo de las alturas rugientes (Calleja, 1942: 15).

«Calleja, 1942: 15)

Al publicarse, en 1847, *Wuthering Heights*, fue la obra acogida con desorientación e injusticia. No se le concedió importancia. Más aún: se dijo que era sin duda, un previo intento, y más tosco de la pluma que había escrito Jane Eyre [...] los más estimables aciertos de Charlotte Brontë se quedaron rezagadísimos respecto de la inconfundible obra de su hermana (Calleja, 1942: 7).

Como se ha detallado, las opiniones en torno a Brontë y su obra son diversas, es evidente que nuestra autora provocaba distintas reacciones entre los traductores y prologuistas españoles de la época. En definitiva, E. Brontë no pasó desapercibida con la llegada de las primeras traducciones a España.

En las ediciones más recientes no se hace referencia a aspectos relacionados con la soledad de la autora. En la edición de Cátedra, la introducción de M^a Paz Kindelán recoge la visión de la obra que se reflejó durante muchos años en España, concretamente en el apartado de recepción se incluye citas de prólogos (Kindelán, 1989: 97-110). Tras el estudio crítico de la editorial Cátedra de M^a Paz Kindelán, la traductora Rosa Castillo incluye una nota en la que se exponen las intenciones tanto de la traductora como de la editora en lo referente al propósito de la traducción en relación al lector: «Con esta nueva traducción de *Cumbres Borrascosas* hemos intentado ofrecer al lector español un texto de lectura agradable, exento de todo lo que pueda chocar por extranjerismo o por ser ajeno a nuestra lengua» (Castillo, 1989: 127). También expone qué principios de traducción ha mantenido.

Hemos mantenido, por otra parte, una máxima fidelidad al texto original para que quede reflejado el ambiente que pretendió la autora dar a su novela, no paliar lo más duro y violento, incluso demoníaco, que hay en ella, pero también que quede evidente su poesía y belleza, y que al lector no se le pase por alto que tiene entre sus manos una novela romántica inglesa, de características muy particulares, estudiadas en la introducción (Castillo, 1989: 127).

El propósito de fomentar en el lector la soledad de E. Brontë desaparece en las ediciones más actuales. Por ejemplo, en el prólogo de Paula Izquierdo de la traducción de María Rosa Lida de Malkiel, publicada en la editorial *Unidad Editorial de Madrid*, la autora resalta la figura de E. Brontë como una autora que se enfrentó a la sociedad de su tiempo.

A mediados del siglo XIX, en un período en el que el mundo se había hecho mucho más contenido, no deja de ser significativo que apareciera esta novela, escrita por una mujer, y que se enfrentaba directamente con la totalidad de la estructura represiva de su tiempo. *Cumbres Borrascosas* acentúa los sentimientos; por primera vez aparece la pasión no como algo soterrado, sino abierta y violentamente (Izquierdo, 1999: sin número de página).

Es destacable que en ediciones actuales el traductor haga uso de notas para justificar las dificultades con las que se ha enfrentado el traductor, como es el caso de la traductora Sánchez-Andrade¹³⁷ para la edición Siruela.

En el caso de esta obra hay algo que es absolutamente imposible de reflejar: el acento de la zona de Yorkshire (zona al noroeste de Inglaterra de donde procedían las hermanas Brontë y que se parecía muy bien en las películas como *Full Monty* o *Little Voice*) del personaje del criado de Joseph, cuyos matices (esa sorna taciturna y seca) no tiene equivalente en castellano e inevitablemente se pierden. Es como si alguien pretendiera encontrar un equivalente en otro idioma al acento andaluz, o al acento murciano (Sánchez Andrade, 2009: 18).

En el prólogo de la edición Siruela, Alejandro Gándara se centra en aspectos relevantes de la novela como la importancia de los páramos:

Los páramos no son un paisaje ni un escenario aunque también lo sean: son, sobre todo, personajes del drama que aportan su particular carácter y sus conflictos. Se trata de una naturaleza semimoviente, cambiante, en busca siempre de forma, cuyo rostro se modifica a cada paso y donde los protagonistas con alma, los seres vivos, tan pronto como se introducen, se pierden (Gándara, 2007: 12. 13).

En conclusión, en los prólogos de las primeras ediciones españolas se enfatizaba la vida misteriosa y solitaria de E. Brontë. Esta perspectiva de E. Brontë y su obra ha ido evolucionando; así pues, en los prólogos y notas de los traductores más actuales, sus autores no se detienen en resaltar la soledad de Brontë, en cambio sí hacen referencia a aspectos de la obra y ofrecer su opinión sobre el dialecto o la finalidad de la traducción.

¹³⁷ La traductora nació el 5 de abril de 1968 en Santiago de Compostela, es licenciada en Derecho y en Ciencias de la Información. Su primera publicación fue *Las lagartijas buelen a hierba* en 1999, seguida de *Bueyes y rosas dormían* (2001). Con *Ya no pisa la tierra tu rey* (2004) obtuvo el Premio Sor Juana Inés (2004), otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En 2006 sale a la luz su novela *Alas* y posteriormente publica *Coco* (2007), donde la escritora novela la vida de la diseñadora francesa *Coco Chanel*. Además, ha traducido para la editorial Siruela *Curdie y la Princesa* (2005) de George MacDonald y *Puck de la colina de Pook* (2011) de Rudyard Kipling. En 2010 publica *El libro de Julieta* (2010) en la editorial Grijalbo.

3.3. La retraducción y *Wuthering Heights*

Zaro Vera (2007b: 22) afirma en la edición del libro *Retraducir, un nueva mirada*, que «no hay unanimidad en cuanto al significado de retraducción» y uno de sus objetivos es extenderlo más allá del ámbito de la traducción literaria, en concreto a la traducción audiovisual, tanto a la retraducción de doblajes y subtítulos, como a los textos fílmicos que se apoyan en otros previos. También analiza otros aspectos relacionados con la traducción literaria como el envejecimiento como una de las causas de la retraducción, algo que podemos vincular a las traducciones de *Wuthering Heights*.

Pym (1998: 82, citado en Zaro Vera, 2007b: 22) distingue entre retraducciones «pasivas» y «activas»; las «activas» son las que «se publican en el mismo ámbito cultural o generacional». Por el contrario, las «pasivas» son las que se realizan por razones geográficas o dialectales. Se menciona el ejemplo de las sucesivas traducciones de Dickens. Son traducciones que «no rivalizan entre sí» como las distintas traducciones al castellano de *Ulysses* traductor (Zaro Vera, 2007b: 22).

Zaro Vera hace una aclaración sobre Venuti (2004): «[...] Venuti insiste en que las retraducciones siempre tratan de distinguirse de alguna manera de las traducciones previas y que, de este modo, la *inscripción* o huella del traductor es mucho más evidente si se trata de una retraducción» (2007b: 23). En relación a Robinson (1998: II4-II6), Zaro Vera señala que este autor «considera que la mayoría de los traductores se inclinan por una traducción no marcada temporalmente que sea comprensible para el lector contemporáneo pero que a la vez cuide aspectos como evitar referencias, términos o conceptos demasiado cercanos a la época en que se traduce» (2007: 23). Zaro cita también a Berman (Berman, 1990: 1, citado en Zaro Vera, 2007b: 24) en relación al envejecimiento de las traducciones: «Si nos centramos en el envejecimiento de las traducciones, Berman indica que mientras los originales se mantienen eternamente jóvenes, las traducciones envejecen».

El léxico que podemos encontrar en traducciones de épocas pasadas plantea diversas dificultades, como por ejemplo que en él aparezcan términos que en la actualidad se encuentran en desuso y cuyo significado sea difícil de determinar por el lector actual. Así, es de esperar, por tanto, que sean notables las diferencias, principalmente en lo que se refiere a la traducción del vocabulario con traducciones posteriores. El rejuvenecimiento del lenguaje es pues una de las principales causas de la retraducción; así pues, el hecho de reeditar traducciones de épocas pasadas, puede plantear diversas dificultades como, por ejemplo, que aparezcan términos que resulten extraños al lector meta actual o que errores que no se hayan subsanado.

Miguel Sáenz asegura que «la realidad es que los originales envejecen también [...]» y Catalina Martínez Muñoz manifiesta que «si son posibles e incluso necesarias nuevas traducciones de los clásicos es porque estos textos se presentan naturalmente a infinitos desarrollos» (citados en Zaro Vera, 2007b: 24). Hurtado Albir (2001: 599) considera el «envejecimiento» de las traducciones el origen del

fenómeno de la retraducción: «Si comparamos las sucesivas traducciones que van produciéndose de un texto antiguo a lo largo de la historia, podemos constatar una especie de movimiento de rejuvenecimiento, ya que las traducciones a medida que avanza el tiempo, van acercándose a una lengua más actual» (Hurtado Albir (2001: 599), citado en Zaro Vera, 2007b: 25). Es destacable mencionar, en relación a las referencias culturales, que también en algunas ocasiones apreciaremos esa necesidad de rejuvenecimiento.

Yves Gambier (1994, citado en Zaro Vera, 2007b: 25) considera que no todos los originales son obras maestras, así como tampoco todas las retraducciones son grandes traducciones. Indiscutiblemente, no todas las retraducciones de *Wuthering Heights* son grandes traducciones. Distintos investigadores como Gil García (1993), Pajares Infante (2007) Santoyo (1981) y López Folgado (2011: b) denuncian una similitud destacable entre traducciones y ediciones españolas. El primer investigador que trató este tema fue Santoyo (1981), que da el primer testimonio documentado del plagio como estrategia de traducción en el siglo XX español. Santoyo publica su artículo «Plagio en las traducciones inglés-español», en el que presenta seis plagios entre traducciones de diversas obras inglesas; entre ellos denuncia el plagio de *Cumbres Borrascosas*, publicada en Plaza y Janés en 1977 y reproducido por la editorial Argos Vergara (1979) sin mención de traductor. Gil García en su estudio encontró 9 ediciones de traducciones «que reproducen textualmente traducciones anteriores»¹³⁸. También Pajares Infante (2007: 64) menciona distintos casos, a los que hace referencia de distinta manera: «usurpación de personalidad, «calco de ediciones» o «texto derivado» que el autor hace referencia como «versión tutelada»¹³⁹.

Hay cesión de derechos, caso de Círculo de Lectores, por ejemplo, con relación a Editorial Vergara. Esta misma obtiene los de Destino, etc. etc. Otros casos más sangrantes, no pocos como mostraremos en este estudio, son plagios procaces y/o usurpación de personalidad: véase, por ejemplo, la edición publicada por Petronio, 1973 que consta como traducida por J. Ribera cuando es un calco de la edición de Mateu, 1963 realizada por Pilar Vera. En otros casos, nos hallamos en presencia de un texto derivado como el llevado a cabo, en nuestra opinión, por la propia Pilar Vera. Otras veces, dudamos entre el plagio propiamente dicho, y el texto derivado pero con consulta del TO que hemos preferido denominar «versión tutelada», entendiendo por tal aquella que el traductor efectúa basándose en el TO, pero consultando a su vez un TM anterior por el que se ve influenciado, tutelado. Véase al respecto la versión que Caballero hizo para Editorial Vives y contrástese con la de Luaces (Pajares Infante, 2007: 64)

¹³⁸ Consúltase Gil García (1993: 136).

¹³⁹ Pajares Infante (2007: 92-103) cotejó el capítulo XVII de ediciones de la novela publicadas durante la dictadura franquista y pudo comprobar la similitud de las traducciones. En su primer grupo, encontró una «identidad total entre ambos textos o ligeras modificaciones que no alteran el concepto de plagio» e incluye el cotejo de la edición (Destino/ Círculo de Lectores) de Juan G. de Luaces (1942) con la editorial GP, que firma un tal PB (1963). En este primer grupo también se clasificaría un segundo subgrupo en el que el autor encontró «identidad total», se incluye la traducción de Pilar Vera (Mateu, 1963) y J. Ribera (Petronio, 1973) y finalmente en el tercer subgrupo «solo ligerísimos cambios que no precisan la consulta del TO», en el que coteja Libra/ La Nave de Miguel Pérez Ferrero (1940–1942) con Éxito/Cumbre/ ED. JACKSON de J.L. Izquierdo Hernández (1952). En el segundo grupo, el autor compara la traducción de G. de Luaces (1942) Destino/Círculo de Lectores/Plenitud con la de Andrés Caballero (1945) (Vives/C.L. Puerto Rico).

a: 234) también critica que en muchas ediciones no se especifica el traductor. En la edición de *Cumbres Borrascosas* de Edimat (2009), por ejemplo, aparece únicamente la inscripción «El Equipo Editorial» en lugar del nombre del traductor. López Folgado menciona que cotejó la traducción de la editorial Edimat (2009) con la de El Bachiller Canseco de la editorial Aguilar (1947) y confirma que la traducción «apenas presenta modificación alguna comparada con la que en su día realizó este.

En este caso, se observa que con la traducción, publicada bajo «El Equipo Editorial», se intenta disfrazar un texto anteriormente publicado, que presenta los mismos errores que la versión anterior. La editorial Edimat debería haber retirado esta traducción; sin embargo cotejamos su edición de 2012 y nos encontramos ante la misma traducción de El Bachiller Canseco (1947), nuevamente disfrazada bajo «El Equipo editorial»¹⁴⁰

Arturo del Hoyo trabajó en la editorial Aguilar y en relación a los derechos de autor y a dicha editorial afirma: «Los derechos de autor no existían, simplemente se les pagaba por trabajo hecho» (en Rodríguez Espinosa, 1997: 156). También el traductor explica que más adelante se introdujo por presión, y porque parecía que debía hacerse, la costumbre de abonarle una cantidad al traductor puesto que las editoriales estaban continuamente comprándose y vendiéndose traducciones (en Rodríguez Espinosa, 1997: 156). Sin embargo, en nuestro cotejo de la Editorial Edimat (2012) con la traducción de El Bachiller Canseco nos encontramos con una traducción idéntica a la de este autor, por lo que deberíamos detenernos a pensar si estamos ante un posible caso o plagio o sucesión de derechos de autor.

López Folgado publica en 2011 el artículo «Las traducciones españolas de *Wuthering Heights*: plagios flagrantes» (2011: 143) en el que denuncia el plagio de ediciones anteriores con escaso respeto a los derechos de autor. También señala algunos de los errores cometidos por los traductores a lo largo del siglo XX que copian ciegamente traducciones anteriores. Como el autor menciona, sea cual fuese el motivo de tanto plagio, nadie ha reclamado el derecho de la traducción a su favor. Como ejemplo, menciona la balada de origen danés «The Ghaist's Warning», adaptada por Sir Walter Scott en *The Lady of the Lake* que incluye algunas palabras de origen dialectal. La ortografía del dialecto escocés parece ser una dificultad para los traductores» (López Folgado, 2011b: 157). El autor denuncia entre otros, la similitud de las soluciones textuales de la traducción de Sánchez-Andrade (2007) con respecto a Martín Gaité (1984). Los errores de comprensión dialectal se han repetido en numerosas ediciones; sin

¹⁴⁰ Es destacable mencionar que no es la primera vez que una práctica como esta se detecta en editoriales actuales. Las ediciones de obras clásicas que venden las casas editoriales como nuevas traducciones o versiones definitivas, son en ocasiones traducciones anteriores, cuyos errores no han sido solucionados, como también ocurre las traducciones de *Pride and Prejudice*.

embargo, hoy en día gracias a los diccionarios monolingües es posible la comprensión de estos vocablos.

3.3.1. Autores y editoriales de las etapas escogidas

3.3.1.1. Primer periodo (1921-1941)

En relación al contexto histórico, Ortega Sáez explica que el panorama literario español después de la Guerra Civil estuvo caracterizado por una falta de creación literaria:

La falta de creación literaria en lengua española durante los primeros años de la dictadura franquista debida a la muerte, encarcelamiento y exilio de un gran número de escritores españoles supuso un aumento considerable de las traducciones (Perales, 1941; Marichalar, 1944; Vázquez-Zamora, 1944). La falta de libre expresión obligó a muchos hombres y mujeres de letras a abandonar las carreras que desarrollaban antes de la Guerra Civil y a dedicarse al oficio de la traducción. Asimismo, los editores reclutaban traductores, profesionales o no, para suplir la carencia de autores de expresión española. (2009: 1347).

Durante el periodo de la Guerra Civil no se hicieron traducciones ni impresiones en España (Pajares, 2007: 63), aunque en Buenos Aires se publicó una traducción en 1938. Así, nos encontramos ante la primera edición publicada en España en el régimen franquista. En el año 1942, la traducción de J. G. de Luaces se publicó en Barcelona en la editorial Destino. Según el estudio de Pajares Infante (2007) los censores no hallan en la obra ningún motivo que impida su publicación. El autor destaca el hecho de que «[...] una obra como Cumbres borrascosas en la que, a priori, y quizá abstrayéndonos al proceder de la Santa Inquisición tanto tiene para censurar, haya cruzado los Pirineos con todas las bendiciones del franquismo» Pajares Infante (2007: 60).

3.3.1.1.1. TM1: Traducción de Cebrià de Montoliu (1921)

a) Biografía del traductor

Cebrià de Montoliu¹⁴¹ (1873-1923), el traductor de la editorial Atenea, fue uno de los introductores de la cultura anglosajona en Cataluña. Es considerado un gran arquitecto, reformador social y se le recuerda en especial por ser traductor de Shakespeare al catalán. Rodríguez Carrasco «Dada la figura de Montoliu¹⁴² en la Cataluña de aquella época, conocido jurista y prominente figura de la sociedad catalana, no es de extrañar que atrajera la atención tanto a empresarios como trabajadores con sus ideas» (2015: 135).

En 1903 publica *Instituciones de cultura social*, en la editorial L'Avenç. En el año 1907 tiene lugar la publicación del número 14 de la colección «Biblioteca Popular» de l'Ávenç, se trata de la primera edición de *Macbeth* que significaría el primer ensayo de traducción crítica de Shakespeare al catalán (Fulquet, 1997: 177). Le siguen, *Anthony and Cleopatra* en castellano (1908) y entre sus obras más notables se incluyen *Las modernas ciudades y sus problemas a la luz de la Exposición de Construcción Cívica de Berlín* (1913); también en ese mismo año *Walt Whitman, L'home i sa tasca* (1913), *La cooperación en el movimiento de las Ciudades Jardines*¹⁴³ y el artículo «El Sistema de Taylor y Su Crítica» (1916)¹⁴⁴. En 1919 se publica en Madrid su obra, *La Liga y la Sociedad de las Naciones*.

b) Editorial Atenea

Esta editorial parece estar interesada en la literatura inglesa y francesa. Encontramos publicaciones de la editorial en el mismo ámbito temporal que *Cumbres Borrascosas*: en 1920 *La madre y el niño* [*La Mère et l'enfant* (1900)] de Charles Louis Philippe. En 1923, encontramos la publicación de dos obras teatrales de Oscar Wilde en un volumen, bajo el título *Una mujer sin importancia. El abanico de Lady Windermere. Obras completas* del traductor Ricardo Baeza.

3.3.1.2. Segunda etapa: (1942-1975)

Tal y como afirma Vega «El interés de las editoriales españolas por los escritores y títulos en inglés es abrumador y en ciertos momento no deja de parecer injustificado, aún en el caso de que venga apoyado, como a menudo sucede, por filmaciones exitosas» (2004: 549). Respecto a *Cumbres Borrascosas*, a partir de 1942 es muy alto el interés editorial de esa novela (Pajares Infante, 2007: 63) debido a la cantidad de impresiones y nuevas traducciones. En lo que respecta a las traducciones de nuestro

¹⁴¹ Gil García, 1993: 102) elabora una tabla de procedencia de las traducciones en la que indica que la traducción de G. de Luaces (1942), Pérez Ferrero (1942), López Hipkiss (1945), Lida de Malkiel (1938) y El Bachiller Canseco (1947) procedían de la traducción de Montoliu.

¹⁴² Este autor acentúa el apellido del traductor, sin embargo en nuestra investigación hemos optado por el nombre que aparece registrado en la Biblioteca Nacional.

¹⁴³ En el Catálogo de la Biblioteca Nacional no se registra el año de publicación.

¹⁴⁴ Según el catálogo de la Biblioteca Nacional.

análisis, el 25 de junio de 1940, la editorial La Nave solicitó la primera impresión de su versión y obtuvo una respuesta satisfactoria, aunque el primer ejemplar impreso apareció en 1942¹⁴⁵.

Las primeras solicitudes del Archivo General de la Administración (AGA) que recogen datos sobre *Cumbres Borrascosas* en la época franquista, fueron consultadas por Pajares Infante (2005: 74) y gracias a su investigación conocemos que no sufrió ningún tipo de impedimento por parte del aparato censor. El autor observó que en algunas traducciones había pequeñas manipulaciones relacionadas con asuntos de religión, llevadas a cabo por el traductor: «Se trata de una autocensura del traductor, probablemente impuesta por el editor, con el fin de obtener el plácet del censor» (Pajares, 2007: 62). Así, nos encontramos ante una autocensura en la que el traductor parece cooperar con el aparato censor para que el gran esfuerzo que realizaba se viera valorado. El escritor y traductor Arturo del Hoyo de la desaparecida editorial Aguilar en una entrevista concedida a Rodríguez Espinosa (1997) explicaba que un editor podía censurar una obra: «Se censuraban los pasajes que creíamos que iban a ser penalizados por las autoridades y si veíamos que era un tema muy complicado ni siquiera lo presentábamos» (del Hoyo, en Rodríguez Espinosa, 1997: 157).

3.3.1.2.1. Traducción de Juan González Blanco De Luaces (1942)

a) Biografía del traductor

El traductor y escritor nace en Luanco (1906) y muere en Barcelona (1963). Según Ortega Sáez (2009: 1341) nos encontramos ante «el traductor más prolífico de la posguerra española». En el prólogo de la edición de Destino no consta ningún dato orientativo sobre G. de Luaces o sobre su aproximación a la traducción, como tampoco se menciona el autor del mismo. Escritores como G. de Luaces tenían que trabajar como traductores para que su labor fuese reconocida y en muchos casos tenían que abandonar su faceta de escritor.

Luaces fue uno de tantos intelectuales españoles cuya trayectoria profesional se vio truncada por el estallido de la Guerra Civil española y la victoria del bando “nacional”. La imposición de la dictadura franquista y la subsiguiente censura le obligó a dejar de lado su labor de escritor para dedicarse en cuerpo y alma al oficio de la traducción y poder, así, mantener a su familia (Ortega: 2009, 1339).

Así, al estallar la Guerra Civil, J. G. de Luaces debió dedicarse en cuerpo y alma a la traducción para mantener a su familia. Trató en varias ocasiones de huir de España. En uno de estos intentos fallidos, fue detenido y pasó unos meses en prisión. Es destacable el hecho de que tradujera obras del inglés, francés y portugués; se hizo cargo de las traducciones de autores como Dickens,

¹⁴⁵ Miguel Pérez Ferrero (1905-1978) es conocido por su obra maestra, la biografía de los hermanos Machado (1947). En 1923 publicó su primer libro de poesía. En 1945 comienza su carrera periodística en *ABC* y *Blanco y Negro* (*El País*; 1978). Entre sus obras figuran *Vida de Pío Baroja* (1972), *Unos y otros* (1947) y *Tertulias y grupos literarios* (1975).

Charlotte Brontë, Kipling o Swift (Cornejo 2012: sin número de página). Sin haber cumplido los veinte años aún, apareció su poemario *Saetas de Oro* (1925). A estas obras, le siguieron trabajos relacionados con la novela histórica *Los amores de Cleopatra* (1928) y la biografía *La dramática vida de Miguel Bakunin* (1930). En 1941 vuelve se traslada con su familia a Barcelona. Luis Miracle confió en sus posibilidades como traductor y le introdujo en el mercado de la traducción. Colaboró con José Manuel Lara, con la editorial Iberia dirigida por Joaquín Gil, con Juventud, Argos, Destino, Éxito o Mateu, entre otras (Ortega Sáez 2009: 1344). Más tarde llegarían *La guerra de los sapos* (1947), *La ciudad vertical* (1948), *La nave de los cien condenados* (1949), *La buella de la noche* (1949) y *Un hombre de mucha suerte* (1950) (Cornejo 2012: sin número de página). Juan G. de Luaces traducía *Europa hacia la-catástrofe* (1949) (Vega 2004: 548) y *Camino de Roma* (Vega 2004: 550).

b) La editorial Destino

La editorial que presenta su traducción es Destino, que divulgó las obras de autores emblemáticos de la posguerra y de extranjeros (Tello Fons, 2011: 453). La edición que hemos tomado se inserta dentro de la colección Áncora y Delfín, número 2. En relación a las olas editoriales de Madrid y Barcelona, el escritor y traductor Arturo del Hoyo menciona a Destino y explica que la censura era más suave en Barcelona. Existe novela española publicada en Cataluña porque en Madrid la censura era mucho más exigente. Como consecuencia de este hecho, Madrid se especializa en libros de ensayo o de temas más o menos históricos mientras que en Cataluña tiene un apogeo la novela (entre las editoriales catalanas menciona a Destino) (del Hoyo en Rodríguez Espinosa, 1997: 159).

Esta editorial, fundada en 1942, se incorporó al Grupo Planeta en 1948. El fondo editorial de Destino se construye en torno a colecciones tan prestigiosas como Áncora y Delfín, que cuenta en su catálogo con títulos de los más importantes escritores españoles y extranjeros, entre los que destaca el Premio Nobel de Literatura Camilo José Cela. Desde 1944, Destino convoca anualmente el Premio Nadal, el más antiguo y prestigioso galardón literario que se concede a novelas escritas en castellano.

3.3.1.2.2. Traducción de El Bachiller Canseco (1947)

a) Biografía del traductor

El traductor se esconde bajo el pseudónimo de El Bachiller Canseco. Hemos cotejado esta traducción de 1947 con una publicada por la Editorial Edimat (2012) y es idéntica a la publicada bajo el nombre de «El Equipo Editorial». En nuestra investigación no se especifican datos biográficos de este autor, debido a que no hemos logrado conocer la identidad del traductor. Solo conocemos que en 1974,

aparece una traducción de *Agnes Grey*, traducida por El Bachiller Canseco¹⁴⁶ junto con María Fernanda de Pereda y Amando Lázaro Ross¹⁴⁷.

b) La editorial Aguilar

Como hemos mencionado no se conoce la identidad de El Bachiller Canseco. Arturo del Hoyo en relación al equipo de la editorial, explicaba que existía un equipo fijo, entre los que estaban Amando Lázaro Ros, Julio Gómez de la Serna, Rafael Cansinons-Asséns, José Menéndez Herrera, etc., pero pudo haber tantos traductores como libros había en el catálogo. Aunque no lo sabemos con certeza, es posible que El Bachiller Canseco podría haber pertenecido a esa plantilla fija puesto que también traduce *Inés Gray* en esta editorial (1974).

3.3.1.3. Tercer periodo

A partir de la decadencia del régimen franquista se produce «una traductografía más agresiva» (Vega, 2004: 537), con la apertura de nuevas editoriales como Seix Barral, Taurus o Cátedra «que emprenden nuevas líneas de edición que, entre muchas otras cosas, introducen nuevas ideologías y nuevas formas de comunicación a través de la versión» (Vega, 2004: 537). Ya en la transición a la democracia y durante la era democrática, se vive un «momento de efervescencia intelectual en la que la traducción también forma parte de la ‘movida’ cultural que a partir de la muerte de Franco cursa en nuestro país» (Vega, 2004: 538). En este periodo, encontramos a autoras como Martín Gaité¹⁴⁸. A partir de 1984, año en que se publica por primera vez su traducción en la editorial Bruguera, su versión es una de las más reimpresas¹⁴⁹.

¹⁴⁶Pajares Infante (2007: 65) explica que no logró desentrañar el seudónimo de «El Bachiller Canseco»; tampoco las editoriales colaboraron a ello en sus consultas a estas. A él se deben las traducciones aparecidas en Aguilar y en Sopena, excepto la edición de Buenos Aires (Sopena, 1955), que firma un tal Jiménez Orderiz y que no tuvo ocasión de consultar.

¹⁴⁷La obra de Anne Brontë aparece traducida bajo el título de *Inés Gray* bajo la editorial Aguilar, Colección Joya. El prólogo pertenece a Phyllis Bentley.

¹⁴⁸La traductora y escritora española de reconocido prestigio (Salamanca, 1925-Madrid, 2000) fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras en 1994 y es considerada como una buena traductora de literatos como Flaubert, Leví y Brontë, entre otros. La escritora pertenece a la conocida como Generación de la Posguerra. En 1955 publica su primera obra, *El balneario*, y obtiene por ella el Premio Café Gijón. Dos años más tarde, recibe el Premio Nadal por *Entre Visillos* (1957), o el Premio Nacional de Literatura por *El Cuarto de atrás* (1978). Además, la traductora es conocida por obras como *Retabílas* (1974) o *Irse de Casa* (1998) (Tello Fons, 2011: 387). Tras escribir varias obras de teatro, como *A palo seco* (1957) o *La hermana pequeña* (1959), continúa con la narrativa con *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963) y *Retabílas* (1974), entre otras novelas. Se doctora en 1972 presentando en la Universidad de Madrid su tesis *Usos amorosos del XVIII en España*. En 1976 recopila su poesía en *A rachas* y dos años después hace lo propio con sus relatos en *Cuentos completos*.

Paralelamente ejerce como periodista en diarios y revistas como *Diario16*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *El País*, *El Independiente* y *ABC*, en los que se dedica a la crítica literaria y la traducción. Trabajó también para la televisión en los guiones de una serie sobre la figura de Teresa de Jesús que escribió en 1982 en colaboración con el profesor Víctor García de la Concha; para este mismo medio escribió en 1989 los guiones de *Celia*, serie que se estrenó en 1993, y que estaba basada en los cuentos para niños de Elena Fortún. Entre sus autores traducidos se encuentran *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, por la que recibió en premio de traducción Ángel Crespo; *Madame Bovary*, de Gustave Flauvert, *La princesa y los trastos*, de George McDonald y *Cartas francesas* de Rainer Maria Rilke (Tello Fons, 2011: 388).

¹⁴⁹Según el catálogo de la Biblioteca Nacional.

Entre otras traducciones, en 2001 se publica la traducción de Alejandro Pareja Rodríguez (*Madrid, Edaf*)¹⁵⁰ y en 2002 la de Elisabeth Martínez (Barcelona, Edicomunicación, 2002). También se debe mencionar que en este segundo periodo de la retraducción, han continuado apareciendo multitud de reediciones, en particular de Martín Gaité y también la de Pérez Ferrero (2002) con una introducción de Pilar Hidalgo (editorial RBA). La editorial Edimat publica en repetidas ocasiones la traducción de la novela en 1998 en la que no aparece el nombre del traductor y sucesivamente en el año 1999 y 2003 (con un estudio preliminar de Paula Arenas), en 2007 y finalmente en 2012. En librerías, las traducciones que se encuentran con más frecuencia son la de Carmen Martín Gaité y Rosa Castillo.

3.3.1.3.1. Traducción de Rosa Castillo (1989)

a) Biografía del traductor

Castillo (1911-2003) traduce la novela para Cátedra¹⁵¹ en 1989 y según la información que nos proporciona Tello Fons (2011: 454), la autora también traduce los poemas de Emily Brontë para la editorial Torremozas (1990). Además, fue traductora de poesía hebrea y profesora en Oxford, Cambridge y Londres. Posteriormente, se la nombró catedrática del instituto Lope de Vega.

3.3.1.3.2. Editorial Cátedra

En una de las editoriales más prestigiosas de España. Sus ediciones llevan un estudio crítico muy cuidado de la obra y el autor es considerada un líder en la venta de clásicos de la literatura universal¹⁵². Sus colecciones más conocidas son «Letras Hispánicas» y «Letras Universales». La editorial es fundada en 1973 y en 1997 recibe el Premio Nacional a la mejor Labor Editorial Cultural.

3.3.1.3.3. Traducción de Nicole D' Amonville Alegría (2012)

a) Biografía del traductor

La primera traducción importante de la traductora fue *El amor de Magdalena*¹⁵³ y se publicó en la editorial Herder de Barcelona (1996). Además, se encarga de la edición de *El Tórtolo y Fénix* (1997) de William Shakespeare en la editorial Herder. En el 2009, D' Amonville Alegría traduce *Cartas* de Emily

¹⁵⁰También editada por Edaf en 2010.

¹⁵¹ Esta introducción viene acompañada igualmente de una bibliografía en relación con las fuentes utilizadas para la elaboración de dicho estudio crítico preliminar muy detallado de Kindelán. Según Gil García (1993: 299) la traducción de Castillo (1989) procedía de la de Lida de Malkiel (1938). Nosotros hemos comparado algunos fragmentos de la traducción de Lida de la editorial Unidad Editorial de Madrid de 1999 con la de la editorial Cátedra y también hemos comprobado su semejanza. En la nota del traductor, Castillo hace referencia a la edición original que ha utilizado para la traducción, The Norton Critical Edition, y el porqué de su elección. No menciona, sin embargo, que ha utilizado la traducción de M.^a Rosa Lida de Malkiel; sin embargo el cotejo nos hace pensar que sí ha consultado dicha versión anterior o, al menos, una que se basara en Lida de Malkiel (1938).

¹⁵² En 2005 se publica la traducción de *Agnes Grey* de la traductora de Elizabeth Power y *Jane Eyre* en 2000.

¹⁵³*El Amor de Magdalena*: anónimo francés del siglo XVII descubierto por Rilke en 1911. Anónimo, Hedder (1997).

Dickinson (editorial Lumen). Finalmente, en 2010, encontramos *La Princesa de Clèves* de Lafayette en Grijalbo Mondadori. Además, ha traducido a Stéphane Mallarmé y a Rimbaud. Aunque traduce sobre todo del inglés, del francés y del catalán al español, aunque en ocasiones especiales también ha traducido en dirección contraria, como en el caso de Miquel Barceló, al que ha traducido al inglés, francés y catalán.

b) Editorial Random House Mondadori

Esta editorial se fusionó con Penguin y actualmente pertenecen al grupo internacional Penguin Random House que se fundó el 1 de julio de 2013. Penguin Random House Grupo Editorial opera en distintos países: España, Argentina, Chile, México, Colombia y Uruguay. Además, la editorial exporta y distribuye sus títulos en más de 45 países de Latinoamérica, Asia, Europa y Estados Unidos¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Random House Mondadori, http://www.penguinrandomhousegruponeditorial.com/quienes-somos/grupo_editorial.

Capítulo 4:

4. Marco teórico

4.1. La traducción literaria y los estudios descriptivos

Los textos literarios presentan una serie de peculiaridades que condicionan su traducción: percibimos un acto de creación por parte de un emisor que persigue la originalidad; al igual que encontramos distintos registros, tonos y una temática diversa. Tal y como señala Hurtado Albir, «los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la traducción literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales» (2001: 63). Otro aspecto relevante que se debe mencionar es que la traducción literaria ha sido objeto de innumerables estudios a lo largo de la historia. Los estudios de traducción literaria se caracterizaban por el prescriptivismo hasta mediados de los años sesenta. La disciplina que J. S. Holmes denominó «Descriptive Translation Studies» (1972) supuso un punto de inflexión en los estudios de traducción. Con el cambio del prescriptivismo al descriptivismo, se incide en otros aspectos como la lengua, la cultura de llegada, la manipulación que implica cualquier tipo de texto o el proceso de traducción. Entre algunos postulados del enfoque descriptivo podemos mencionar: en primer lugar, un rechazo a los estudios prescriptivos que únicamente recalcan la supremacía del texto original en detrimento de la traducción; en segundo lugar, la creación de una metodología que no se oriente únicamente al texto origen; en tercer lugar una idea de equivalencia que parece alejarse del concepto tradicional y propone «una relación funcional y dinámica de toda traducción con su original, determinada por las normas que guían la traducción» (Hurtado Albir, 2001: 564); finalmente, la importancia de la situación histórica, cultural y social de ambos textos.

4.2. La Escuela de la Manipulación

La Escuela de la Manipulación (*The Manipulation School*) toma su nombre de la publicación de la antología *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, editada por Theo Hermans (1985). El editor especifica que no se trata de una 'escuela' como tal, sino más bien de un grupo que comparte cierta ideología en torno a la traducción. Como explica Hurtado Albir, no parece ser el nombre adecuado para referirse a este enfoque y, «nos parece sumamente restrictivo reservar a este grupo la denominación que Holmes propuso para el conjunto de nuestra disciplina» (2001: 558).

Su enfoque, fundamentalmente, es descriptivo y se centra en las normas relacionadas con la producción y recepción de traducciones, así como la repercusión de estas últimas en la cultura de llegada. En 1985, con la publicación de *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Theo

Hermans introduce el concepto de manipulación: «From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (1985: 10).

Siguiendo el principio general del enfoque descriptivo, se formó la Escuela. El grupo de autores que participaron en compilación pasó a llamarse Escuela de Manipulación (*The Manipulation of School*) y aunque su punto de partida se distancia del tradicional concepto de 'fidelidad' al original, el enfoque continúa siendo descriptivo, funcional y centrado en las normas relacionadas con la producción y recepción de traducciones. El grupo va poco a poco forjándose a través de una serie de congresos internacionales sobre traducción literaria en la segunda mitad de la década de 1970 (Hurtado Albir, 2001: 558-559).

En el mismo prefacio Hermans desarrolla también la historia de este grupo y sus propuestas más importantes. El autor afirma que eran individuos distanciados geográficamente, y con intereses distintos pero que estaban de acuerdo en algunos supuestos básicos. A través de los congresos que tuvieron lugar en 1976 en Lovaina, en 1978 en Tel Aviv y en 1980 en Amberes, las publicaciones referentes a esta escuela se fueron extendiendo (García González: 2000: 150).

Los dos grupos importantes de esta escuela son el de Tel Aviv en Israel (representados por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury) con su teoría del polisistema, y el europeo-norteamericano, al que algunos autores denominan *Translation Studies*, que reúne a diversos estudiosos norteamericanos y europeos aunque su base son los Países Bajos. Entre algunos de ellos, podemos mencionar a Susan Bassnett-McGuire, Theo Hermans, James S. Holmes, José Lambert, Raymond van den Broeck, Maria Tymoczko y André Lefevere (García González: 2000: 150).

En 1992, André Lefevere en su libro *Translation Rewriting and the Manipulation of Literary Thing* ya no habla de traducción, sino de reescritura: el traductor, ahora «reescritor» ha manipulado el texto y lo que presenta al lector no es ya una traducción, sino su visión del texto original.

La obra de Bassnett *Translation Studies* (1980) supuso un avance en los estudios de traducción. La autora señala cuatro áreas interrelacionadas: la Historia de la Traducción, la Traducción en la Cultura de la Lengua Receptora, la Traducción y la Lingüística y finalmente la Poética de la Traducción. Todas ellas son indispensables para un futuro desarrollo de los Estudios de Traducción. Además, entiende la traducción como un acto intercultural es decir una interacción entre culturas y afirma: «translation effectively becomes the after-life of a text, a new “original” in another language. This positive view of translation serves to reinforce the importance of translating as an act both of inter-cultural and inter-temporal communication» (2003 (1980): 9).

4.2.1. Bassnett y Lefevere

La década de los ochenta supuso un avance importante y la Traductología empieza a considerarse como una disciplina independiente. Una de sus características es la multidisciplinariedad,

debido a que el traductor debe tener conocimiento de otras disciplinas, tales como historia, antropología, lingüística, sociología, literatura y cultura en general. Durante los años ochenta⁸⁰ surge una importante evolución en los estudios de traducción: la valoración de los conceptos culturales y comunicativos empiezan a ser relevantes en el proceso de traducción. Se pone énfasis en la relevancia del texto y la cultura meta que es la meta en el proceso de traducción. En este proceso el TM debe funcionar dentro de una nueva cultura de destino.

El término ‘giro cultural’ (*cultural turn*) aparece en la recopilación de ensayos *Translation, History and Culture* (Bassnett y Lefevere 1990). Tal y como sus autores indican sobre la traducción like all (re)writings is never innocent (Lefevere y Bassnett, 1990: 11). Sobre esta obra, Carbonell y Cortés indica «La traducción se considera como una de las fuerzas conformadoras de una cultura, ligada inextricablemente a todas las demás cuestiones culturales» (1999: 31).

Es preciso señalar que el denominado «giro cultural» en los estudios de traducción ya había sido avanzado en los ochenta sobre todo con la antología de Theo Hermans (1985). La figura del traductor se establece como un agente conocedor de dos culturas puesto que «[s]ince languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual» (Bassnett y Lefevere 1990: 11).

Susan Bassnett, junto con André Lefevere en la introducción a la colección de este trabajo rechazan las teorías lingüísticas de traducción y las comparaciones entre el original y la traducción porque ignoran el texto traducido en su contexto cultural (Bassnett y Lefevere, 1990: 4).

4.3. El Polisistema

Es destacable mencionar que el enfoque teórico de la Escuela de la Manipulación posee importantes puntos de conexión con la Teoría del Polisistema. Ambos enfoques se sitúan en la rama descriptiva de la Traductología y utilizan la noción de «sistema» en sus teorías.

Los miembros de la Escuela de la Manipulación defendían el intercambio entre teoría y práctica de la traducción, un enfoque descriptivo y funcional; además resaltan la importancia de la orientación hacia la cultura meta, en la que se deben tener siempre presentes las normas que rigen la recepción y producción de las traducciones. En definitiva, los teóricos de la Escuela de la Manipulación consideraban la literatura como un sistema dinámico y complejo. Los miembros de esta escuela, a la vez, desarrollan sus propias teorías. Carbonell y Cortés afirman en relación al polisistema consideran que esta teoría está «Muy influida por el Formalismo Ruso y el estructuralismo checo, tenemos en primer lugar la llamada “teoría del polisistema”, desarrollada en Israel (Gentzler 1993: 107) y en la que destacan Gideon Toury e Itamar Even Zohar» (2009: 189).

En primer lugar, Even-Zohar aplica el concepto sociológico y estudia la traducción como un polisistema de la literatura. En segundo lugar, la propuesta de Toury se basa en el concepto de normas en todo el proceso de la traducción. Como indica Carbonell y Cortés «El concepto de “normas” forma

parte de la particular noción de cultura que comparten prácticamente todos los que analizan la traducción desde la perspectiva de la manipulación, como sistema complejo formado por mucho subsistemas (de ahí el nombre *polisistema*)» (1999: 189-190).

Finalmente, Lefevere sigue las ideas del polisistema de Even-Zohar y las de las normas de Toury pero opta por una orientación más ideológica.

4.3.1. El polisistema de Even-Zohar

Los primeros avances de enfoques culturales se originan en Israel en los años 70. Even-Zohar presenta la Teoría del Polisistema fuertemente vinculada a la perspectiva analítica del Formalismo ruso y el Estructuralismo francés.

Desde el planteamiento que nos ofrece esta teoría, se debe tener en cuenta la posición dentro del sistema literario nativo y su relación con otras literaturas. La Teoría del Polisistema concibe la literatura como un sistema complejo y dinámico constituido por numerosos subsistemas. Desde esta nueva perspectiva, la producción textual no es únicamente objeto de estudio, sino también su recepción en el contexto histórico, su posición dentro del sistema literario nativo y sus relaciones con otras literaturas. Además, esta teoría propone entender los hechos literarios a través de distintos constructos, llamados ‘sistemas’, en contacto. Para explicarlo, se emplea una lógica de oposiciones binarias.

El Polisistema entiende la obra literaria como parte de un sistema literario presente en una determinada cultura, es decir no de manera aislada. El concepto de sistema debe entenderse como un sistema compuesto de subsistemas que se interseccionan y funcionan como un todo estructurado al mismo tiempo que son independientes. El concepto de Polisistema se concibe como una red dinámica en la que surgen luchas por alcanzar una posición primaria dentro del canon literario.

Este teórico concede por primera vez un papel relevante a las obras de literatura traducida. Estas obras están interrelacionadas entre sí tanto por el modo en que los textos origen se eligen para su traducción como en cuanto a la utilización del repertorio literario, es decir las normas y criterios de ese sistema. Este repertorio está formado por el conjunto de reglas que regulan la creación y el uso de la literatura como sistema.

Según la posición que ocupe la literatura traducida determinará su función dentro del polisistema. En el caso de que ocupe una posición central, esta literatura traducida participará activamente en la distribución de ese polisistema. Por otro lado, si la función que desempeña es periférica, —según este autor es la que ocurre con más frecuencia (1990: 50)— se convierte en factor de conservadurismo, fomentando la consolidación del gusto tradicional.

Even-Zohar (1990) propone la noción de cultura como un sistema compuesto de otros sistemas a la vez y la traducción forma parte de uno de ellos. Desde la elección del texto origen hasta el repertorio literario, el fenómeno de la traducción cambia según las relaciones dentro del sistema.

Según Even-Zohar, la traducción literaria ocupa frecuentemente un lugar marginal en los estudios literarios. Sin embargo, la literatura traducida no es siempre marginal dentro de los polisistemas literarios. En tres casos, podría ocupar una posición central: en primer lugar, el desarrollo literario de esa cultura meta es aún joven; en segundo lugar, la literatura de la cultura meta es débil y en tercer lugar, la literatura receptora está atravesando un momento de crisis o vacío literario.

Puede darse el caso de que la traducción literaria no ejerza influencia sobre la literatura receptora. Esto podría ocurrir cuando en su polisistema no se presenten grandes cambios o los cambios no tengan que ver con la traducción; es decir, las traducciones ocupan la periferia del polisistema. Por otro lado, la literatura traducida forma también un subsistema en el polisistema receptor. Por este motivo se divide en centro y periferia, aunque tal y como afirma Even-Zohar, la literatura traducida tiende a ser la periférica:

The historical material analyzed so far in terms of polysystemic operations is too limited to provide any far-reaching conclusions about the chances of translated literature to assume a particular position. But work carried out in this field by various other scholars, as well as my own research, indicates that the "normal" position assumed by translated literature tends to be the peripheral one (Even-Zohar, 1990: 49-50).

La traducción no es un factor secundario en la Teoría del Polisistema, sino que llega a establecerse como un factor trascendente para esta debido a que aporta nuevos elementos, al tiempo que consolida el sistema literario vigente en esa cultura. En relación al polisistema y a la cultura el autor afirma:

[...] los sistemas culturales necesitan también un equilibrio regulador para no colapsarse o desaparecer. Este equilibrio regulador se manifiesta en oposiciones de estratos. Los repertorios canonizados de un sistema cualquiera se estancan muy probablemente pasado cierto tiempo, si no fuese por la competencia de rivales no-canonizados, que amenazan a menudo con reemplazarlos. Bajo la presión de éstos, los repertorios canonizados no pueden permanecer inalterados. Esto garantiza la evolución del sistema, que es el único modo de conservarlo (Even-Zohar, 2011;2007): 7).

Para la aplicación de su teoría, Even-Zohar establece tres oposiciones binarias que se detallan a continuación, tomando como referencia a Molina Martínez (2001: 41-42) y a Ku (2006: 26):

1. Canonizado vs. no canonizado.

Esta clasificación no guarda relación alguna con la calidad de la literatura. Lo canonizado hace referencia a las normas y a las obras literarias que se consideran legítimas por la clase dominante de una cultura y es a su vez transmitido como parte de la herencia cultural. Lo canonizado se aplica a aquello que es aceptado: «[...] por “canonizadas” entendemos aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta» (Even-Zohar, 2011 (2007): 7). Lo no canonizado es rechazado por los círculos dominantes de la cultura y es considerado como ilegítimo: «aquellas

normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie)» (Even-Zohar, 2011 (2007): 7). El centro de un polisistema es el «repertorio clásico».

2. Central vs. periférico: lo central ocupa una situación céntrica dentro de un polisistema y está compuesto por el repertorio más prestigioso. De este modo, al ser el núcleo del sistema funciona como su centro de poder y tiene más poder y fuerza que lo periférico. Se entiende como repertorio como el conjunto de leyes que rigen la producción textual. El centro es institucionalmente más fuerte que la periferia: «Por norma general, el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso» (Even-Zohar, 2011; 2007): 9).
3. Primario vs. secundario: lo primario hace referencia a lo innovador y lo secundario a lo conservador.

Las actividades primarias no sólo generan ampliaciones sino también reestructuraciones del repertorio, mientras que las secundarias petrifican el repertorio existente. Even-Zohar señala que la mayoría de las traducciones son actividades secundarias o conservadoras.

En relación al panorama literario español, Ortega Sáez (2012: 37) explica que tras la Guerra Civil surge un aumento del número de traducciones en España. Recordemos que un número considerable de escritores peninsulares fueron encarcelados o se exiliaron. Además, según la clasificación de la Biblioteca Nacional, a partir de los años 40 se incrementa considerablemente el número de traducciones de *Wuthering Heights*.

4.4. Toury y los Estudios Descriptivos de Traducción

El mapa de Holmes sobre los estudios de traducción se expone en la obra de Toury *Los Estudios Descriptivos de Traducción y Más Allá* (2004), en la que se detalla en primer lugar la división que propone Holmes en dos ramas; la «Pura» y la «Aplicada». En segundo lugar, los Estudios de Traducción Puros se clasifican en dos grupos: los Teóricos (Generales y Parciales) y Descriptivos. Estos últimos se subdividen de nuevo en tres enfoques fundamentales de traducción: orientados hacia el Producto, el Proceso o la Función.

En la obra *Introducing Translation Studies* (2008: 10), Munday nos señala las aclaraciones de Holmes sobre los objetivos del campo de investigación en la rama «pura», los cuales son: la descripción del fenómeno de la traducción (la teoría de la traducción descriptiva) y la consolidación de los principios para explicar tal fenómeno (teoría de traducción). Los Estudios Descriptivos de Traducción (en adelante EDT) comprenden tres posibles enfoques; (1) el producto, (2) el proceso y (3) la función. El primer grupo de los EDT, se orienta al producto y examina traducciones existentes, es decir consiste en una descripción o análisis del TO y TM, o un análisis comparativo entre un TO y varios TM.

Este primer enfoque es el realmente interesante para nuestro estudio. El segundo grupo se orienta a la función y englobaría, según Holmes, la descripción de la función de traducciones en el contexto socio-cultural del TM. Entre las diversas cuestiones que se investigan se pueden mencionar las siguientes: qué obras fueron traducidas, dónde y cuándo y finalmente en qué han repercutido a la sociedad. El último grupo de los EDT, orientado hacia el proceso, trata la psicología de la traducción (Munday 2008: 10-11). Nuestro estudio se sitúa en la rama de los Estudios de Traducción Puros y, específicamente, bajo la rama descriptiva, orientada al producto.

Según la definición de Toury, la traducción es «un tipo de actividad en la que inevitablemente participan al menos dos lenguas y dos tradiciones culturales» (2004: 200). Su estudio se centra en un enfoque descriptivo y parte de la clasificación de Holmes. Toury parte del Formalismo Ruso, adapta el concepto de polisistema y propone una nueva teoría de la traducción al reflexionar sobre esta como aquello que una cultura meta considera como tal:

[...] una supuesta traducción sería cualquier texto de una cultura meta respecto al que se pueden esgrimir razones para postular de forma provisional la existencia de otro texto, en otra cultura y lengua, del que supuestamente se deriva, por medio de operaciones de transferencia, y al que ahora se ve unido por ciertas relaciones, algunas de las cuales pueden considerarse, dentro de esa cultura, como necesarias y/o suficientes (2004: 77).

Este autor entiende las traducciones como hechos que forman parte del polisistema meta, que se adaptan y funcionan en este. Por lo tanto deben ser estudiadas en relación con este polisistema. La comparación con el texto fuente permite conocer las diferencias y relaciones entre ambas culturas, así como también los distintos mecanismos que operan en los polisistemas literarios y la concepción de la traducción que prevalece en cada uno de ellos. No obstante, es destacable mencionar que «lo que equivale a decir que 'orientación' no es lo mismo que 'exclusividad', que es como muchos lo han interpretado erróneamente: este enfoque orientado al polo meta se caracteriza *porque es en este polo donde comienzan las observaciones*» (Toury, 2004: 77-78).

Toury (1995/ 2004) entiende la traducción como una actividad gobernada por una serie de normas, o restricciones socioculturales que llevan a los traductores a decidirse en determinadas situaciones por unas estrategias de traducción. El autor admite cualquier texto asumido como traducción por parte de una cultura determinada como objeto de estudio de los EDT. Para el análisis de los textos Toury propone el concepto de «Norma» (constricción sociocultural) y distingue entre distintos tipos de normas que operan dentro del proceso traductor a diferentes niveles y que se rigen por constricciones socioculturales dependientes de la cultura, o esa comunidad en cuestión (2004: 95-97).

Debemos partir de la base de que el traductor desempeña una labor social, puesto que la traducción adquiere una función cultural y por tanto, este seguirá unas normas implantadas por esa comunidad en cuestión: «[...] las normas son el concepto clave y el centro de todo intento de dar

cuenta de la importancia social de las actividades, porque su existencia, y el amplio abanico de situaciones a las que se aplican (con la conformidad que esto supone), son los principales factores que aseguran que el orden social se establece y se mantiene. Esto también es válido para las culturas, o para cualquiera de los sistemas que las componen que son también instituciones sociales» (2004: 96-97).

En su obra, uno de sus objetivos es generalizar las tendencias del comportamiento traductor y poder desarrollar una serie de normas. Además, el autor propone una tipología de «normas». En primer lugar, la «norma inicial», que es la que delimita si el traductor se somete o no a las «normas» de la cultura de llegada. Esta «norma inicial» determina otros dos términos claves dentro de la teoría del polisistema: el de «adecuación» y el de «aceptabilidad». Si el traductor opta por mantener las normas de la cultura origen la traducción se orienta hacia el «polo de la adecuación», si por el contrario, el traductor opta por atenerse a las normas de la cultura meta, la traducción se orienta hacia el de la «aceptabilidad».

En primer lugar, las normas preliminares deciden la selección del texto fuente y si la traducción será directa del original o se partirá de otra traducción. Finalmente, las normas operacionales son las implicadas en el proceso de traducción. Ellas se subdividen a su vez en normas matriciales (en relación a la distribución del texto) y las lingüístico-textuales.

Cuanto más se respeten las normas presentes en el texto origen la traducción se orientará más hacia la adecuación, mientras que el hecho de adecuar el texto traducido a las normas secundarias (del sistema meta) lo hace más aceptable para los lectores. Es indispensable tener presente los siguientes aspectos de la cultura meta: es precisamente en este sistema meta donde el texto traducido va a funcionar, donde sus normas suelen predominar y su concepción de traducción (unido a otros factores) influirá sobre el grado de adecuación y aceptabilidad de los textos traducidos.

4.4.1. Las traducciones como hechos de cultura

Toury afirma que las traducciones «son hechos de la cultura que las acoge, que forman parte de esa cultura y reflejan su red interna de relaciones, cualquiera que sea su función e identidad» (2004: 64). Esta definición de Toury es relevante puesto que en un primer lugar entiende la traducción como un fenómeno cultural, y en segundo lugar cree que este fenómeno en cuestión pertenece a la cultura meta (la cultura que lo propone es la que realmente condiciona la traducción: obras, autores, formas de traducir).

Toury (2004) considera que este fenómeno, además de pertenecer a la cultura meta no sigue la direccionalidad origen-meta en el proceso de traducción. El autor tampoco parece ser partidario del uso de una metodología que tenga como propósito el estudio de las traducciones como derivaciones del texto origen. Para el autor, las traducciones son hechos de las culturas meta; en algunas ocasiones tienen un estatus especial, en otras llegan a configurar (sub)sistemas por sí mismos, pero en cualquier caso, pertenecen a la cultura meta (2004: 69). Según Toury «cada texto individual es por supuesto único;

puede estar más o menos en consonancia con los modelos dominantes, pero en sí mismo es una novedad. Como tal, su introducción en una cultura meta siempre entraña algún cambio en la misma, por leve que esta sea» (2004: 68). El estudio de Toury supuso un punto de inflexión en el desarrollo del «*cultural turn*» y ha originado numerosas investigaciones de la traducción como fenómeno de la cultura y como objeto interesante por sí mismo, independientemente de su vinculación con un original.

Desde que Toury propuso su teoría por primera vez en los años 1970, esta ha marcado un antes y un después en la Disciplina de la Traducción. Además su investigación ha tenido una gran repercusión sobre el giro cultural El Giro Cultural (*Cultural Turn*) que dio un gran impulso a los estudios de Historia de la Traducción. Nuestro estudio toma como punto de partida los estudios sobre las culturas en contacto, es decir, donde hay una interacción cultural existe traducción. También cabe señalar la idea de que la traducción es un hecho de la cultura de llegada (en otras palabras, que la cultura de llegada es la que determina las condiciones de la transacción).

Su propuesta toma como punto de referencia distintos factores a tener en cuenta, como el contexto histórico o lugar, que intervienen en la realización de una traducción. Además, la traducción perfecta no existe y diferentes traducciones de un mismo texto pueden ser acertadas. En definitiva, Toury abandona el concepto de traducción como algo aislado y reflexiona sobre la influencia del contexto meta en relación a la funcionalidad de la traducción y en la toma de decisiones.

4.5. Traducción y cultura

4.5.1. Definición de cultura

La importancia de traducción y la cultura comienza a manifestarse a partir de los años 80 con el «Cultural Turn». Anteriormente, otros autores como Nida habían recalcado la relación existente en traducción y cultura. En la actualidad, los estudios culturales son aceptados por los traductólogos como un acto de comunicación intercultural.

Todo traductor debe plantearse diversos aspectos culturales antes de enfrentarse a la traducción de un texto. Actualmente, la disciplina de la Traducción no se considera como un simple trasvase lingüístico, sino que además implica el conocimiento de los dos contextos culturales en cuestión: el del texto origen y el del texto meta: «It is not enough to work out how best to render the words of the source text; it is much more important to work out what the words mean in a particular situational and cultural context» (Leppihalme, 1997: viii).

Los referentes culturales, como consecuencia, constituyen una de las cuestiones más problemáticas en la traducción y requieren una mayor intervención por parte del traductor. Con el propósito de investigar en profundidad la problemática de los referentes culturales, es necesario analizar

en primer lugar la noción de cultura. Para expresar la relación entre cultura y los textos literarios, en concreto debemos reflexionar sobre su conexión con la cultura en la que se ha originado.

El concepto de *cultura* parece ser algo complicado debido a la falta de unanimidad y a la amplitud del concepto. La Real Academia de la Lengua Española define cultura en su tercera acepción como «el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.». Tal y como afirma Schwanitz (2000: 11) «El respeto hacia las aportaciones culturales de los distintos autores debe nacer de la comprensión y familiaridad con ellos, y no de la imitación de las reverencias ajenas a los ídolos a los que no se comprende».

La lengua sirve como el medio a través del que se expresa la cultura, es el reflejo de la cultura. Hatim and Mason especifican en relación a la cultura:

The loyalty principle takes account of the legitimate interests of the three parties involved: initiators (who want a particular type of translation), target receivers (who expect a particular relationship between original and target texts) and original authors (who have a right to demand respect for their individual intentions and expect a particular kind of relationship between their text and its translation) (Hatim y Mason, 1997: 128-129)

Un punto importante a tener en cuenta en la traducción de un texto literario es el trasvase de carga informativa, que desde el punto de vista de la traducción puede suponer un problema para el lector, debido a que un elemento cultural puede causar extrañeza en el lector o resultar vacío de carga informativa. Por un lado, en la traducción de un texto literario, el traductor se convierte en receptor del texto origen y a la misma vez emisor del texto traducido y es el lector meta en un nuevo destinatario de dicho texto. Por otro lado, para que un lector comprenda las referencias que se encuentran en un texto perteneciente a su cultura, es necesario que este receptor posea un alto conocimiento bicultural.

A este respecto es importante la consideración del lector tipo, cuyas características determinarán de partida la relación de acercamiento o alejamiento que se produce entre el autor y el lector. A nuestro juicio, considero que el conocimiento cultural que debe poseer el traductor es fundamental para generar traducciones aceptables, en el caso de que el traductor no haya adquirido este conocimiento, esto podría provocar extrañeza a ojos del lector meta. Igareda, en su artículo *Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción* (2011:11-31), opina que los traductores realizan una doble operación, comparan la cultura y la lengua al traducir:

Su trabajo necesita atender a determinados elementos de suma importancia, como son los aspectos socioculturales de ambas culturas (original y meta), la finalidad e intención de la traducción, el conocimiento de la cultura meta sobre todos los contenidos del texto original, los aspectos ideológicos y los profesionales, entre muchos otros (Igareda, 2011: 12).

Para poder realizar esto, es esencial entender el término «cultura», y por lo mismo, antes de tratar el tema de los elementos culturales. Es difícil encontrar una sola definición unánime, pero nos

basamos en la siguiente de Göhring, mencionada en el artículo de Christiane Nord, «El funcionalismo en la enseñanza de traducción»:

La cultura consiste en todo lo que uno tiene que saber, dominar y sentir para ser capaz de evaluar si determinada forma de conducta presentada por miembros de una comunidad en sus respectivos roles está o no conforme con las expectativas generales, y con las expectativas de comportamiento para esta comunidad, a no ser que uno esté dispuesto a someterse a las consecuencias de un comportamiento no aceptable. (Göhring, 1978: 10, citado en Nord, 2009: 216)

Según Santamaría (2001a:127-128, citado en Igareda, 2011: 12-13), la cultura es la característica que diferencia a los seres humanos en la naturaleza. Sin embargo, Bohannan (1996:13-14, citado en Igareda 2011:13), opina que la cultura es aprendida, «además de que toda actividad humana está culturizada, siendo la cultura el medio de nuestra individualidad y de nuestra personalidad, el medio de las relaciones sociales, pudiendo ser considerada como una serie de símbolos». Además, Igareda hace una referencia a Santamaría (2001b: 237, citado en Igareda 2011:14), en donde define los *referentes culturales* como:

[...] los objetos y eventos creados dentro de una cultura determinada con un capital cultural distintivo, intrínseco en el conjunto de la sociedad, capaz de modificar el valor expresivo que se otorga a los individuos que están relacionados al mismo.

En definitiva, tal y como explica Igareda, «las referencias culturales son el reflejo de la visión del mundo de una cultura» (Igareda, 2011: 15), estas reflejan el arte, las costumbres, política, gastronomía, alusiones mitológicas, bebidas, monedas, lugares, leyes, etc.; en definitiva, elementos que conforman esa cultura en cuestión. Todos estos elementos se deben quedar reflejados en la traducción. Nord, por su parte, define el mismo concepto de la siguiente manera:

Un fenómeno culturalmente específico será, pues, un fenómeno que existe, en una forma o función determinada, sólo en una de dos culturas que se están comparando. No significa que sea exclusivo de una sola cultura. El mismo fenómeno puede observarse en otras culturas aparte de las dos comparadas o enfrentadas en la comunicación traslativa (2009: 216).

Es interesante enfatizar el hecho de que todos los autores mencionados entienden por cultura una serie de normas que representan el modo de vida que los habitantes de las diferentes culturas respetan y según ellas actúan dentro de la sociedad a la que pertenecen. A nuestro juicio, consideramos que el conocimiento cultural que debe poseer el traductor es fundamental para generar traducciones completamente aceptables, en el caso de que el traductor no haya adquirido este conocimiento, en consecuencia esto podría provocar extrañeza a ojos del lector meta.

Son numerosas las denominaciones que se utilizan en Traductología para referirse a los elementos característicos de cada cultura: palabras culturales, marcas culturales, realia, culturemas. Vlahov y Florin (1970) al mencionar el término realia, lo dividen en cuatro aspectos: geográficos y etnográfico, folklóricos y mitológicos, objetos cotidianos, sociales e históricos. Se debe tener en cuenta la importancia que el culturema tiene, y qué es lo que aporta su presencia en el texto original. Basándose

en este análisis previo del culturema el traductor elegirá el método adecuado para solucionar el problema traductológico.

Los culturemas son, por definición, nociones específicos culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja. La noción de culturema se usa cada vez más en los estudios traductológicos. En palabras de Mayoral Asensio, en relación al concepto de culturema «es atribuido por Nord en 1997 a Vermeer (1983: 8)». Vermeer (1983) propone su definición de culturema: «Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A» (Vermeer, 1983: 8).

Según Luque Durán (2009): «los culturemas son unidades semióticas que contienen ideas de carácter cultural con las cuales se adorna un texto, y también alrededor de las cuales es posible construir discursos que entretengan culturemas con elementos argumentativos».

Se debe tener en cuenta la importancia que el culturema tiene en la cultura origen, y qué es lo que aporta su presencia en el texto original. Basándose en este análisis previo del culturema el traductor elegirá el método adecuado para solucionar el problema traductológico.

Molina Martínez (2006: 79) definía el culturema como «[...] un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta». Molina Martínez (2001: 90-91) opta por el término culturema acuñado por Nord. Su propuesta queda resumida en Ku (2006: 30):

1. Un culturema no funciona por sí solo, sino que surge de una transferencia cultural entre dos culturas concretas. De ahí proceden sus dos características:
 - a) Es la consecuencia de un trasvase cultural, no debe plantearse como elemento propio de una única cultura.
 - b) Está condicionado por el par de culturas que entran en juego en una traducción. Un culturema no funciona en cualquier combinación, sino entre determinadas culturas.
2. La actuación de un culturema está condicionada por el contexto en la traducción. Un culturema existe en un contexto determinado y no en cualquier situación (Ku, 2006: 30).

En este sentido resulta relevante la observación de Hurtado Albir (2001: 615) que menciona la existencia de una multiplicidad de soluciones y de técnicas para la traducción de los culturemas¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Estos son algunos de los factores a los que Hurtado Albir hace referencia:

3. La función del culturema en el texto original, es decir, su relevancia o no relevancia, en relación con el conjunto de texto.
4. El carácter del culturema, su grado de universalidad, de novedad, el registro al que pertenece, etc.
5. Las características del lector de la CM.
6. La finalidad de la traducción.

4.5.2. La presencia de elementos culturales dentro de un contexto determinado

El traductor debe tener siempre presente que el texto tiene un autor que escribe dentro de un contexto y un lector que lo lee dentro de otro contexto diferente. En una obra literaria (particularmente lo es en nuestra novela) el contexto es relevante puesto que el contexto sociocultural influye en la obra.

El autor de la obra literaria pertenece a una época determinada y esta siempre será una de las determinantes de su obra, aunque escribiera sobre un periodo diferente, como es el caso que nos ocupa. Es el año 1801 y, de manera indirecta, el señor Lockwood nos introduce en la casa de *Wuthering Heights*, emplazada en el Yorkshire occidental, en el área del condado conocida como “*West Riding*”. El desarrollo cronológico de *Wuthering Heights* abarca desde 1771 hasta 1803, no correspondiéndose con la denominada «era victoriana». El hecho de situar de manera consciente el argumento de *Wuthering Heights* en los páramos de Yorkshire, mostrando desde los primeros capítulos el paisaje tan particular de esta región con sus adversas circunstancias climatológicas y el conceder a la novela nombres y rasgos característicos reales, hace que E. Brontë nos acerque al mundo concreto desde el comienzo de su obra.

En nuestro estudio, partimos de la base de que una sociedad es un conjunto de experiencias, cambios e historias que la definen. Cuando el traductor tiene que trasladar todo esos elementos a otra sociedad, que tiene su propio contexto histórico-social, el traductor debe buscar soluciones y estrategias adecuadas. Estas pueden ser de diferente índole, como por ejemplo: notas a pie de página, o una introducción explicando el contexto en el que la obra en cuestión fue escrita; sin embargo estas soluciones en numerosas ocasiones dependen de imperativos editoriales.

Lo interesante del contexto para nuestro estudio es que el traductor se debe enfrentar con elementos culturales dentro de un texto; es decir el traductor no sólo tiene que traducir las palabras sino también descodificar el contexto dentro del que se encuentran esas palabras (entre ellas los elementos culturales). Para ello, el proceso de documentación y el uso de monografías especializadas y diccionarios monolingües son imprescindibles.

Es destacable mencionar que una obra literaria nace en un contexto y cultura determinada y cuando se traduce a otra lengua el contexto del receptor de la obra cambia.

Si se sostiene que la lengua es un reflejo de la cultura, cuando se traduce se está realizando una comparación intercultural, es decir, se están comparando lenguas, culturas y sociedades y, por lo tanto, es necesario conocer en profundidad los aspectos socioculturales tanto de la cultura del texto original como los de la cultura del texto meta (Igareda, 2011: 14).

El mismo traductor decidirá qué método de traducción usará basándose sobre todo en el tipo de texto que traduce.

4.5.3. Clasificación de elementos culturales

Newmark ((1999 (1987): 133) entiende por cultura el modo de vida y las manifestaciones que este implica (procesos, costumbres, ideas, etc.) que son propias de una comunidad que utiliza una lengua concreta como medio de expresión. Newmark (2004: 133-146) plantea, inspirándose en Nida ([1945]1975), una clasificación de palabras «culturales». La importancia de su propuesta radica en la introducción de una nueva categoría cultural: «gestos y hábitos», esto es, la inclusión por primera vez de elementos paraverbales. Además, presenta una adaptación de la clasificación de Nida y distingue entre elementos culturales que pertenecen a: (1) ecología (fauna, flora, accidentes geográficos); 2) la cultura material (comida y bebida, vestimenta, monedas, unidades de medida); 3) cultura social; (trabajo y recreo), 4) organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos de índole variada: (políticos y administrativos; religiosos; artísticos) y, finalmente, 5) los gestos y hábitos (1999 (1987): 135). Igareda (2011) también propone una clasificación para el análisis de los referentes culturales en la traducción de textos literarios. En primer lugar divide los referentes culturales en una categorización temática y a la vez esta queda subdividida en Categorización por áreas y Subcategorías. Esta clasificación ha sido tomada como referencia para el análisis de los elementos culturales en el capítulo 5.

4.5.4. La traducción de los elementos culturales

Ante este problema de traducción no existe una solución unívoca, tampoco se recomienda una técnica que con más éxito que otra solucione el problema de la traducción de los culturemas. Las soluciones son múltiples y dependen del contacto entre las dos culturas en cuestión, del género al que pertenece el texto, la función que tiene, la finalidad de la traducción. A la hora de traducir las palabras culturales se debe considerar la importancia que tienen para el TO, qué es lo que aportan, «reconocer y aceptar los logros culturales a los que hace referencia el texto de la LO» (Newmark, 1996:136).

En relación a los elementos culturales y los problemas de traducción, Campillo Arnáiz afirma:

Los elementos culturales tienen entidad propia en tanto se refieren a actos culturales cargados de significado para los miembros de una cultura concreta, y si bien su aparición en determinados textos puede suponer en ocasiones un problema en la traducción, este no puede establecerse como rasgo inherente de ellos (2005: 20).

El estudio de los elementos culturales ocupa un lugar relevante en los estudios traductológicos. La traducción de los elementos culturales es esencial para establecer identidades y para facilitar (o dificultar) el entendimiento intercultural. De acuerdo con Carbonell y Cortés:

[...] es un proceso semiótico, antropológico, ideológico, sociológico, y hasta artístico y político, que se da cuando unas manifestaciones culturales se reinterpretan en otro contexto, sin importar si esta reinterpretación se da entre dos lenguas diferentes o una misma lengua, entre un código y otro, o dentro del mismo (2004: 59-72).

Newmark, por su parte, (1999 (1987: 134)) afirma que cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de traducción debido al «vacío» o «distanciamiento» cultural entre las lenguas de partida y de llegada». Además, asegura que cuanto más específico se vuelve el lenguaje en el terreno de los fenómenos naturales (en el de la flora y la fauna por ejemplo), más fijado queda en los rasgos culturales, y acarrea consiguientemente problemas de traducción.

Franco Aixelá (1996) por su parte recalca la conflictividad traductológica de estos elementos. Los elementos culturales no existen *per se*, y sólo adquieren tal naturaleza cuando su traducción plantea una dificultad, bien sea por la inexistencia de elementos similares en la cultura meta o por el distinto uso que se haga de ellos (1996: 59).

Hurtado Albir (2001: 523) explica que «el inicio del estudio de los problemas de traducción planteados por las diferencias de índole cultural» lo marca el artículo de Nida «Linguistics and Ethnology in Translation Problems» (1945). En segundo lugar, se debe mencionar las referencias culturales y los problemas de traducción a los que Newmark (1987) mencionaba «cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de traducción debido al “vacío” o “distanciamiento cultural” entre las lenguas de partida y de llegada» (Newmark, 1999 (1987):134). También este autor afirma que: «Cuanto más específico se vuelve el lenguaje en el terreno de los fenómenos naturales (en el de la flora y la fauna por ejemplo), más fijado queda en los rasgos culturales y acarrea consiguientemente problemas de traducción» (Newmark, 1999 (1987): 134). Además, Newmark también manifiesta su interés por esos elementos tan particulares de cada cultura, y los denomina foco cultural «cuando una comunidad lingüística centra la atención en un tema particular». Para demostrar su postura indica la presencia del foco cultural en la cultura española donde existe todo un vocabulario que se refiere al mundo taurino «intraducible» a otras lenguas cuyas culturas no conocen esa tradición. Según Newmark el problema de la traducción nace cuando el traductor se enfrenta con este lenguaje, que, según el autor, se debe al vacío o a la distancia cultural entre dos lenguas en cuestión.

Ante este problema de traducción no existe una solución unívoca. A la hora de traducir las palabras culturales se debe estimar la relevancia que tienen para el TO, qué es lo que aportan, es decir «reconocer y aceptar los logros culturales a los que hace referencia el texto de la LO» (Newmark, (1999 (1987:136)).

4.6. Propuesta de clasificación de métodos de traducción

Según Hurtado Albir el método del traductor lo rigen unos principios determinados por la finalidad de traducción y por el contexto:

[...] el método traductor supone el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto Hurtado Albir (2001: 249).

Es interesante tener presente la definición de método en nuestro análisis por dos motivos:

1. Las soluciones adoptadas para resolver la traducción de los elementos culturales dependen del método traductor elegido:
2. El método traductor que se sigue se adapta a una serie de circunstancias que rodean al texto meta, tales como el propósito de la traducción, la finalidad, las características del receptor.

Los cuatro métodos básicos sugeridos y planteados por la autora (Hurtado, 2001: 252) se indican a continuación:

- **Método literal:** se centra en la reproducción «palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original»¹⁵⁶. Con la aplicación de esta metodología se logra un TM en el que se reproduce el mismo sistema lingüístico que en el TO.
- **Método interpretativo-comunicativo:** se conoce como traducción comunicativa. Su objetivo es conseguir la misma finalidad que en el TO, de tal modo que el TM produce el mismo efecto en el receptor debido a que mantiene la comprensión y reexpresión del texto origen.
- **Método libre:** su propósito no es lograr el mismo sentido que el TO. Dentro de esta metodología, el traductor puede optar por la versión libre, en la que encontramos un mayor alejamiento del TO o la adaptación.
- **Método filológico:** (traducción erudita, crítica anotada) el lector entra en contacto con el contexto histórico-social de la obra, etc. gracias a la adición de comentarios críticos, filológicos o históricos en el TM que lo relacionan con el TO. Este método requiere de un estudio de documentación detallado por parte del traductor y del uso de paratextos. El destinatario de este método es un público erudito, por ejemplo puede estar dirigido a estudiantes universitarios.

A la vista de esta clasificación, a lo largo de nuestro análisis, nos centraremos en qué método, de los cuatro mencionados, siguen los traductores. Es destacable mencionar que estos cuatro métodos

¹⁵⁶ Una excesiva literalidad del traductor obedece a un intento excesivo por ajustarse fielmente al texto original y puede ser causa de desviaciones y problemas en el TM. En este tipo de traducción literal, la prioridad del autor es la reproducción precisa del contenido semántico y los recursos formales del TO.

pueden no presentarse en estado puro, de tal manera que se puede encontrar una metodología mixta. Hurtado Albir propone una clasificación de los métodos de traducción, intrínsecamente relacionados con la finalidad de la traducción:

No se trata, pues, de formas opuestas e irreconciliables de traducir, ni de compartimentaciones asignadas a tipos o modalidad de traducción diferentes, sino de procesos diferentes regulados por principios diferentes en función de objetivos diferentes (Hurtado, 2001: 251).

La elección de una metodología implica el uso de unas técnicas de traducción determinadas (Hurtado Albir, 2001, 254-256). Por este motivo, debemos, por lo tanto establecer una relación entre los métodos y las normas y técnicas de traducción, una idea que queda reflejada en las palabras de Hurtado:

Ahora bien, según la opción elegida puede prevalecer el uso de unas técnicas u otras: en el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc., con una opción metodológica que priorice el método de adaptación prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc. (Hurtado Albir, 2001: 254).

La distinción y agrupación de las técnicas de traducción, de acuerdo con los métodos que propuso Hurtado Albir supone una orientación fundamental para nuestro estudio.

4.7. Las técnicas de traducción

Las técnicas de traducción son «un procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el tipo textual, la modalidad de traducción, la finalidad de la traducción y el método elegido» (Hurtado, 2001: 642).

Las técnicas de traducción no deben considerarse ni buenas ni malas, sino que tienen un carácter funcional y dinámico, y se utilizará una u otra dependiendo de:

- 1) el género al que pertenece el texto
- 2) el tipo de traducción (traducción técnica, literaria, etc.)
- 3) la modalidad de traducción
- 4) la finalidad de la traducción y las características del destinatario.
- 5) el método elegido (interpretativo-comunicativo, libre, etc.)

La técnica en cuestión responde a la opción escogida por el traductor: la utilidad y valor en cuestión vendrá dado por cuestiones de distinta índole y surgirán a partir del contexto determinado, de los receptores del texto meta y de la finalidad de la traducción, entre otros. Además, estas han causado gran atención en la descripción de traducciones en Traductología, si bien conviene mencionar que no existe un acuerdo del concepto terminológico en cuestión:

Las técnicas de traducción son relevantes para el análisis descriptivo y comparativo de traducciones, como afirma la autora «[las técnicas de traducción] sirven, por consiguiente, como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de categorías textuales [...], contextuales [...] y procesuales [...]» (2001: 257).

Si seguimos la metodología propuesta por Toury (1995/2004), dentro de la Descripción de los Estudios de Traducción, en una primera fase, la traducción debe contextualizarse dentro del sistema en el que se produce y se recibe; en segundo lugar se describe la relación de la traducción con el TO (el análisis de las técnicas de traducción se englobaría dentro de la segunda fase). Finalmente, en la tercera fase se expone un conjunto de normas según las observaciones del comportamiento traductor. La observación del análisis del TO y del TM y su comparación posterior son necesarias e indispensables para conocer el método traductor que define sus decisiones. Según Toury (1995/ 2004) esta comparación de textos (Véase capítulos 3 y 4 (II parte)) debe partir de un corpus (conjunto organizado de textos bajo un criterio de selección específico). Posteriormente, se debe pasar a la selección de binomios textuales que se exponen a un análisis exhaustivo descriptivo basado en una comparación parcial o total de segmentos pares seleccionados.

Las técnicas de traducción son una herramienta metodológica fundamental de suma importancia en la descripción de traducciones. Hurtado Albir (2011: 268) define la técnica de traducción como «[...] un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) repercuten en el resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales».

La clasificación de técnicas de traducción se lleva a cabo según tres criterios, que Hurtado define así:

- 1) Diferenciar el concepto de técnica de otras nociones afines (como método, estrategia, o problema de traducción)
- 2) Incluir sólo procedimientos propios de traducción de textos, y no de comparación de lenguas.
- 3) Considerar la funcionalidad de la técnica, es decir, la consideración del carácter dinámico y funcional de la técnica, según la cual ninguna técnica es correcta o incorrecta por sí misma.

Según la diferenciación de Hurtado Albir (2001, 249) el método es la aproximación del traductor al conjunto del TO de acuerdo con unos principios determinados, la técnica es la aplicación concreta en el resultado y la estrategia de traducción consiste en los mecanismos de resolución de problemas. En este estudio, no emplearemos el concepto de estrategia puesto que estamos de acuerdo con Martí Ferriol (2006: 76) en que este concepto puede llegar a crear confusión.

Además de seguir la propuesta de Hurtado Albir (2001) hemos consultado las definiciones de técnicas de traducción que aparecen en Molina Martínez (2001), tesis doctoral dirigida por

HurtadoAlbir porque dichas definiciones mantienen todas las consideraciones de Hurtado y además se emplean para un estudio descriptivo concreto: el estudio del culturema, área que también afrontaremos en nuestro estudio. La autora destaca la relación entre el empleo de las técnicas de traducción.

[...] Por nuestra parte, pensamos que el interés mayor *de* las técnicas de traducción radica en el hecho de que proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original. Por consiguiente, sirven como instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de las categorías textuales [...], contextuales [...] y procesuales [...]. (2001: 157). Las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada, pero, evidentemente, no bastan por sí solas como instrumentos de análisis Hurtado Albir (2001: 157)

En su propósito de distinguir entre técnica, método y estrategia, Hurtado Albir afirma que «pensamos que conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción». También es importante reflejar la diferenciación entre método y técnica de traducción. A diferencia del método, que es una opción que engloba a todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado (Hurtado Albir, 2001: 257).

La diferencia entre estrategia y técnica se define de la forma siguiente: «A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica sólo afecta al resultado y a unidades menores del texto» (Hurtado Albir, 2001: 257).

Hurtado Albir expone la diferencia entre estrategia y técnica de la forma siguiente: «A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones» (Hurtado, 2001: 257)

Es interesante demostrar con este estudio si el empleo de un método de traducción implica el uso de unas técnicas determinadas y viceversa, es decir, si una metodología en concreto se corresponde con la utilización de unas técnicas en concreto. Además, en nuestro análisis debemos observar si se aplican varias técnicas a la vez para la resolución de una unidad textual en particulares lo que se ha denominado doblete, triplete, etc.

4.7.1. Clasificación de técnicas de traducción según Hurtado (2001)

A continuación se detalla una clasificación de técnicas de traducción, después de haber llevado a cabo una revisión detallada de la clasificación de Hurtado (2001) con ejemplos seleccionados de nuestro corpus:

- 1.- Adaptación:** un elemento cultural se reemplaza por otro propio de la cultura receptora. Ej.: traducir *farthing* como ochavo o traducir *three-inch pipe* como una pipa de más de siete

centímetros. Encontramos un ejemplo en la traducción del vocablo *moor-game* como perdiz escocesa.

- 2.- **Ampliación lingüística:** se añaden elementos lingüísticos no formulados en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc. Ej.: añadir en una traducción una nota explicativa. Como ejemplo, citamos el término *sizar* que va acompañado de una nota explicativa en la traducción de Castillo (1989: 223), donde se especifica que el término designaba a un estudiante de la *Universidad de Cambridge* y del *Trinity College* de Dublín. Se opone a la reducción.
- 3.- **Amplificación:** se introducen precisiones inexistentes en el TO.
- 4.- **Calco:** se traduce literalmente una palabra o sintagma del TO. Puede ser léxico o estructural.
- 5.- **Compensación:** introducir en un lugar diferente del TM un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar donde aparece en el TO.
- 6.- **Compresión lingüística:** determinados elementos lingüísticos se sintetizan. Se opone a la ampliación lingüística.
- 7.- **Creación discursiva:** se crea una equivalencia efímera e imprevisible fuera de contexto. Ej.: la traducción de *grouse* por una gran cesta de verduras.
- 8.- **Descripción:** se describe la forma o función de un término o expresión. Ejemplo: traducir *negus* como vino caliente mezclado con agua o el vocablo *Mulled ale* como cerveza caliente sazónada con azúcar y especias
- 9.- **Elisión:** se omiten elementos de información presentes en el TO. Ejemplo: *praying like a methodist* se traduce como permanecía rezando.
- 10.- **Equivalente acuñado:** se utiliza un término o expresión reconocido por el uso lingüístico o por el diccionario como equivalente en la LM. Se trata de la «traducción reconocida» de Newmark.
- 11.- **Generalización:** se usa un término más general o neutro. Se opone a la particularización. Ej: traducir *porridge* por sopa.
- 12.- **Modulación:** se produce un cambio de enfoque, de punto de vista o de categoría de pensamiento con respecto a la formulación del TO puede ser léxica o estructural. Ej.: al traducir *my* como nuestro: *I'll run down and secure my guest* como «Voy a buscar a nuestro visitante».
- 13.- **Particularización:** se utiliza un término más preciso o concreto.
- 14.- **Préstamo:** se introduce una palabra o expresión de otra lengua sin traducirla. Puede ser puro o naturalizado. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado a la grafía de la lengua meta). El préstamo puro naturalizado se corresponde con la técnica de naturalización de Newmark.
- 15.- **Sustitución:** se sustituyen elementos lingüísticos por elementos paralingüísticos, o viceversa. La traducción de *moor-game* por cerceta.

16.-**Traducción literal:** un sintagma o una expresión se traduce palabra por palabra, pero no una sola palabra. Por ejemplo, la traducción de la expresión *Superstition urged me to comply with this impulse* por La superstición me aguijoneó a satisfacer ese impulso.

17.-**Transposición:** se cambia la categoría gramatical.

18.-**Variación:** se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística. Por ejemplo introducir cambios en el tono, estilo, cambios de las marcas dialectales geográficas y sociales. Esta técnica podría darse junto a la modulación.

4.8. Venuti: 'Extranjerización' vs. 'domesticación'

Venuti en su obra *The Translator's Invisibility* (1995) propone la diferenciación terminológica entre estos dos tipos de traducciones: la *traducción domesticante* y *traducción extranjerizante*. La extranjerización y la domesticación son dos tipos de traducciones resultantes según la estrategia que adopte el traductor cuando se enfrenta a diferencias culturales y lingüísticas. El autor se centra en la propuesta del filósofo y traductor alemán Friedrich Schleiermacher.

[...] Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (Venuti, 1995: 20)

4.8.1. Extranjerización

Venuti define la extranjerización como «an ethnodeviant pressure on those [target-language cultural] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad» (Venuti 1995: 20). Este método orientado hacia la cultura origen resalta el extranjerismo de la lengua origen y su propósito es conservar las diferencias lingüísticas y culturales en el texto meta, de tal modo que los lectores meta puedan tener «an alien reading experience» (Venuti 1995: 20). Venuti (1995, 23) propone la extranjerización como el método al que se debe dar prioridad en la teoría y en la práctica de la traducción, pese a que hasta el momento la tendencia ha sido la opuesta.

Según este autor, la extranjerización no es un simple método de traducción que trata las diferencias culturales lingüísticas y lingüísticas sino que además puede romper las convenciones de la lengua meta. Venuti apuesta por el método de la extranjerización que procede del discurso de Schleiermacher *On the different methods of Translating* (1813) En la elección de métodos traductores, algunos autores como Schleiermacher (1813) se inclinan por la extranjerización. Según Venuti (1995), la extranjerización es un método que respeta el extranjerismo de la lengua y cultura del texto origen e intenta mantener las formas lingüísticas y las diferencias culturales en el texto traducido. El resultado que se obtiene «[...] signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language» (Venuti, 1995: 20).

4.8.2. Domesticación

La traducción domesticante es el resultado que se obtiene de aplicar técnicas y estrategias de traducción específicas para lograr el método traductor de la domesticación, que se centra en la traducción de elementos culturales o lingüísticos.

[...] the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts. Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader (Venuti, 1995: 18).

El propósito de este método de traducción es eliminar toda extrañeza de la cultura origen y por consiguiente lograr un TM lo más accesible posible y de lectura fácil para los lectores de la cultura meta. Además, es destacable mencionar que no es una simple estrategia que facilita al lector la comprensión del texto, puesto que Venuti explica que este método es un instrumento, con el que las culturas poderosas (como puede ser la cultura anglosajona) colonizan a las más débiles y así poder continuar con un status dominante. En definitiva, una traducción en la cual se utiliza la domesticación ofrece al lector una comunicación directa entre el emisor y el lector del TM.

Uno de los defensores de la domesticación es el lingüista estadounidense Nida, que considera que este método es indispensable para evitar conflictos lingüísticos y culturales. Sin embargo, este autor no tiene en cuenta la violencia etnocéntrica de la traducción: «Nida's theory of translation as communication does not adequately take into account the ethnocentric violence that is inherent in every translation process—but especially in one governed by dynamic equivalence» (Venuti, 1995: 22).

Para llevar a cabo cualquiera de los dos métodos son necesarias dos fases del proceso traductor: en primer lugar, una selección de textos que se van a traducir y en segundo lugar la elección de técnicas adecuadas para lograr los objetivos propios de cada método (Venuti, 1998a, 240). En cuanto a la traducción de textos literarios, se ha debatido en numerosas ocasiones qué método es el más adecuado. Schleiermacher es partidario de hacer uso de la estrategia de extranjerización para lograr un texto exótico para los lectores meta y hacer más visible la cultura y el lenguaje del TO. García Yebra, por su parte, considera que en la práctica se observa lo opuesto, por lo menos en la cultura hispanohablante, en la que el traductor de textos literarios trata de hacer olvidar a los lectores meta que están leyendo un texto de otra lengua y cultura (1997: 42).

4.8.3. Invisibilidad y traducción

El concepto de visibilidad es fundamental en la teoría de Venuti.

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign

writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original” (Venuti, 1995, 1).

Venuti considera que la invisibilidad del traductor obedece a la intención por encubrir las condiciones en las que se realiza la traducción además de la intervención del traductor. Gracias a la extranjerización, el traductor se hace más visible. El concepto de invisibilidad describe una situación que predomina principalmente en la cultura angloamericana debido a que desde la Segunda Guerra Mundial, las traducciones en lengua inglesa mantienen la supremacía cultural (Venuti, 1992: 6).

La invisibilidad del traductor se da en dos niveles y se puede definir la invisibilidad del traductor como un estado en el que la presencia del traductor permanece. Según la aportación de Carbonell (1999: 208), el primer nivel (macronivel) englobaría la falta de reconocimiento de la figura del traductor en la sociedad, como a continuación se indica en la cita. En este nivel, como indica Carbonell [...] se descubre en la falta de reconocimiento de la figura del traductor en el mundo de las letras» (1999: 208). El segundo nivel (micronivel) se encuentra en el texto cuando la traducción niega la existencia de la mano de un traductor en su propósito de simular ser un TO.

Al micronivel del texto, la traducción, la traducción esconde a su autor al disimularlo bajo la apariencia del texto «que se lee como un original». Para Venuti, el mito del traductor invisible supone además una barrera a otras formas culturales y un refuerzo de la hegemonía cultural de expresión inglesa, un aspecto que ve reflejado, por lo que respecta a Gran Bretaña y los Estados Unidos, en el acusado contraste que se da entre las publicaciones en inglés y las traducciones a este idioma (Carbonell y Cortés, 1999: 208).

Por lo tanto, hacer de la traducción un texto fluido conlleva suprimir las diferencias culturales y lingüísticas debido a que este se reescribe regido por los valores ideológicos de la cultura receptora. Venuti (1995) hace referencia al término invisibilidad del traductor para describir la actividad del traductor en la cultura anglosajona contemporánea. Este término se origina por dos causas:

- 1) Ilusión de transparencia: los editores o críticos únicamente consideran un texto traducido como aceptable cuando se lee con facilidad, es decir, cuando es transparente y da la impresión de reflejar el significado y estilo del texto original. Esta metodología requiere una inteligibilidad inmediata del texto. Tal y como Venuti afirma: «The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to ensure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning» (1995: 1).
- 2) La auto-aniquilación (*self-annihilation*): la única labor que se le encomienda al traductor es la de producir un texto transparente. Venuti apoya la visibilidad del traductor y tal como explica en su obra (1995: 8-9) concibe la invisibilidad del traductor como una especie de auto-aniquilación: «The translator's invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture». Asimismo, no se reconoce su prestigio social ni económico merecido ni tampoco su labor está al mismo nivel que la del autor: «The translator is thus subordinated to the author, who decisively controls the

publication of the translation during the term of the copyright for the “original” text, currently the author’s lifetime plus fifty years» (1995: 9)

Los dos métodos de traducción: domesticación y extranjerización están relacionados con el concepto de invisibilidad. Como hemos explicado, ambos se basan en la aportación de Schleiermacher (1813) y se orientaban hacia el lector o al escritor: Para Venuti el método de extranjerización es una desviación de los valores lingüísticos y culturales con el propósito de establecer las diferencias culturales y lingüísticas del texto extranjero, transportando al lector a la cultura origen; mientras que el método de la domesticación podría considerarse como una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada:

My goal is not an essentialising of the foreign, but resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism. Hence, my project is the elaboration of the theoretical, critical and textual means by which translation can be studied and practiced as a locus of difference, instead of the homogeneity that widely characterizes it today. (Venuti, cit. en Gaddis-Rose, 1996: 211)

Es un hecho que el método de domesticación es el predominante en la cultura anglosajona. Venuti (1995: 20) considera el método de la extranjerización como un medio para poder luchar contra la supremacía cultural de los países anglosajones: «Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations (Venuti, 1995: 20)».

Venuti explica que el método de domesticación es el que predomina en la cultura anglosajona. El autor relaciona en su obra la invisibilidad del traductor con los métodos de traducción expuestos. Además, el autor considera que con esta estrategia se borran las diferencias lingüísticas y culturales del texto origen y estas se adaptan a las normas y convenciones del texto meta, mientras que el método de extranjerización, según Venuti, desempeña un papel muy importante para evitar la hegemonía cultural. Este autor también afirma que el método de domesticación predomina en las culturas anglosajonas.

En cambio, con el método de la extranjerización, el traductor es más visible. Es destacable mencionar que la forma de traducción no depende únicamente de la necesidad de convertir la traducción en un TO. Todo traductor debe decidir si opta por una traducción con énfasis en el TO o por el contrario en el TM. Schleiermacher menciona que únicamente se elige entre dos caminos: «[...] O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más posible al lector y hace que se vaya a su encuentro el escritor” » (Schleiermacher, 1813, en García Yebra, 1982: 42). Además, Schleiermacher (citado en García Yebra, 1982: 42) sugiere que es más acertado poner énfasis en el TO con la finalidad de obtener un texto más exótico para los lectores y hacer más visible la cultura origen. García Yebra (1982), por su parte, explica que los traductores de textos literarios no siguen a menudo esa propuesta de Schleiermacher, sino más bien todo lo contrario.

Capítulo 5

5. Análisis y estudio comparativo

5.1. Diferencias socio-culturales

Antes de categorizar los elementos culturales presentes en *Wuthering Heights*, también se consultaron clasificaciones anteriores, entre ellas la presente en la tesis doctoral de Campillo Arnaiz *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*. Campillo Arnaiz (2005) realiza una clasificación con el propósito de analizar las obras de Shakespeare *Henry IV (Part One)*, *Henry IV (Part Two)*, *Measure for Measure* y *The Winter's Tale*. En su clasificación se incluyen elementos como los alimentos y bebidas, las medidas, los lugares, las prendas de vestir y tejidos, las monedas, los oficios, las creencias populares, las referencias literarias o a personas, los juegos o las leyes. Se debe mencionar que algunos elementos de la clasificación de Campillo Arnaiz coinciden con los de *Wuthering Heights*, entre ellos: bebidas, monedas y lugares.

En lo referente a la selección de los términos de índole cultural, hemos basado la clasificación, en primer lugar, en la presencia de elementos interesantes desde el punto de vista de su dificultad de traducción. De hecho, se han ido eliminando vocablos que se habían seleccionado en un primer momento pero que posteriormente no se consideraron relevantes para su estudio, debido a que no constituían un problema de traducción¹⁵⁷. Además, se ha tomado como referencia la tesis de García González (2005), *Traducción y recepción de Walter Scott en España: Estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*. En ella, se plantea un análisis en torno a tres niveles: el pretextual, el macrotextual y el microtextual, basándose en el esquema de Lambert y Gorp (1985). En particular me he detenido en el nivel microtextual, donde García González se centra en la traducción de aspectos como los nombres propios, los objetos culturales o las metáforas.

Como podemos observar en páginas posteriores, tras este proceso de búsqueda, selección, categorización y definición de los elementos culturales, una vez identificados y codificados los elementos culturales presentes en la obra seleccionada, los clasificamos en siete categorías atendiendo a su contenido.

¹⁵⁷Según Hurtado Albir (2001: 279), «la noción de problema de traducción está íntimamente ligada a la noción de error de traducción (cuando un problema no se resuelve adecuadamente) y a la de estrategia traductora (mecanismos de resolución de problemas)».

A continuación, tras este proceso de búsqueda, selección, categorización y definición de los elementos culturales, una vez identificados y codificados los elementos culturales presentes en la obra seleccionada, los clasificamos en siete categorías atendiendo a su contenido y siguiendo la clasificación de Igareda (2011)¹⁵⁸: (1) Ecología, (2) Historia, (3) Cultura material, (4) Instituciones culturales, (5) Estructura social, (6) Aspectos lingüísticos culturales y humor y (7) Universo social. Estas categorías a la vez se dividen en subcategorías.

5.1.1. Ecología

Tomando como esquema la tabla 1 de la herramienta metodológica de Igareda (2011), se comienza con la exposición de algunos ejemplos del primero de los apartados con relación a la ecología:

5.1.1.1. Geografía / topografía

a) *Moors*

Contexto

Lockwood, tras soportar una tormenta de nieve, llega a *Wuthering Heights*, con la intención de que Heathcliff mande a alguno de sus mozos para que le haga de guía por los páramos. El narrador le pide cobijo a Heathcliff durante media hora, algo que asombra a Heathcliff, después de haberse enfrentado a ese temporal.

TO (1847)	"Half an hour?" he said, shaking the white flakes from his clothes; "I wonder you should select the the thick of a snow-storm to ramble about in. Do you know that you run a risk of being lost in the marshes? People familiar with these moors often miss their road on such evenings, and, I can tell you, there is no chance of a change at present."(II, 2, 22)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¿Media hora? —dijo, sacudiendo los blancos copos de su vestido—. Me extraña que haya usted escogido lo más fuerte de una nevada para vagar por aquí. ¿Sabe usted que corre el riesgo de perderse en las ciénagas? Las gentes familiares con esos pantanos pierden el camino a menudo en tales noches; yo le puedo asegurar que no es probable

¹⁵⁸ Igareda (2011) propone una clasificación para el análisis de los referentes culturales en la traducción de textos literarios que hemos seguido en nuestro estudio. En primer lugar divide los referentes culturales en una categorización temática y a la vez esta queda subdividida en Categorización por áreas y subcategorías. A continuación, especificamos la categorización temática y por áreas puesto que consideramos esta clasificación es útil para nuestra metodología de análisis. Las categorías son las siguientes: 1) Ecología: a) Geografía/ topografía; b) Meteorología; c) Biología, d) Ser humano; 2) Historia: a) Edificios históricos; b), c) Acontecimientos; d). Personalidades; e) Conflictos históricos, f) Mitos, leyendas, héroe, g) Perspectiva eurocentrista de la historia universal (u otro); 7). Historia de la religión; 3) Estructura social a) Trabajo, b) Organización social, c) Política, d) Familia, e) Amistades, f) Modelos sociales y figuras respetadas, g) Religiones "oficiales" o preponderantes; 4) Instituciones culturales: a) Bellas artes, b) Cultura religiosa, creencias, tabús, etc, c) Educación; d) Medios de comunicación; 5. Universo social: a) Condiciones y hábitos sociales, b) Geografía cultural, c) Transporte. d) Edificios, e) Nombres propios, Lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos, f) Expresiones, g) Costumbres, h) Organización del tiempo; 6. Cultura material: a) Alimentación, b) Indumentaria, Cosmética, c) Tiempo libre, d) Objetos materiales, e) Tecnología, f) Objetos materiales, g) Tecnología, h) Monedas, medidas, i) Medicina; 7) Aspectos lingüísticos culturales y humor, a) Tiempos verbales, verbos determinados: a) Adverbios, nombres, adjetivos, expresiones, b) Elementos culturales muy concretos, c) Expresiones propias de determinados países, d) Juegos de palabras, refranes, frases hechas, e) Humor.

	un cambio de tiempo por ahora (2, 27).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¿Media hora? —repuso, mientras se sacudía los blancos copos que le cubrían la ropa—. ¡Me asombra que haya elegido usted el momento de una nevada para pasear! ¿No sabe que corre el peligro de perderse en los pantanos? Hasta quienes están familiarizados con ellos se extravían a veces. Y le aseguro que no hay probabilidad alguna que el tiempo mejore (2, 22).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¿Media hora? —dijo sacudiéndose de la ropa los blancos copos—. Me extraña que usted escoja el fragor de una tormenta de nieve para vagar por ahí. ¿No sabe usted que corre riesgo de perderse en los pantanos ? Gentes familiarizadas con eso frecuentemente pierden el camino en noches semejantes y puedo decirle a usted que por ahora no hay esperanza de que el tiempo cambie (2, 32).
CASTILLO (TM4) (1989)	—¿Media hora? —dijo, sacudiendo de su ropa los blancos copos—. Me extraña que hay escogido lo más fuerte de una nevada para andar por ahí. ¿No sabe usted que corre el peligro de perderse por estas tierras pantanosas? Personas familiarizadas con estos páramos pierden a menudo la pista en noches como esta. Y le puedo asegurar que no hay posibilidad de cambio de momento (2, 141).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¿Media hora? —dijo mientras se sacudía de la ropa los blancos copos—. Me extraña que haya elegido el punto álgido de una tormenta de nieve para darse un paseo. ¿Sabe que corre el peligro de perderse en las ciénagas? Incluso la gente que está familiarizada con estos páramos se pierde más de una vez en tardes como esta, y lo puedo asegurar de que no hay posibilidad de que el tiempo mejore por el momento (II, 19-20)

En relación a las soluciones aportadas por los traductores, Montoliu (1921) traduce *moor* por «pantano». G. de Luaces (1942) hace referencia al vocablo como si se tratara de *marsh* «pantanos». El Bachiller Canseco (1947), de nuevo, vuelve a hacer referencia a *marsh*, como se indica a continuación «con eso» y omite el vocablo *moor*. Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) seleccionan: «páramos». Estos dos traductores son los únicos que proporcionan el equivalente que queda recogido en un diccionario bilingüe.

Recordemos que en el capítulo 1, nos detuvimos en la importancia del lugar de residencia de la autora, Haworth y los páramos. Brontë escribió su novela rodeada del magnífico paisaje de los *Moors* que circundan la pequeña aldea de Haworth (West Yorkshire). *Wuthering Heights* se enmarca en esas extrañas y onduladas colinas del noroeste de Yorkshire, cubiertas de niebla gran parte del año, conocidas como los *Moors*, término para el que la mayoría de traductores españoles han optado por el vocablo páramo, que dista mucho de ser equivalente. El vocablo *moor* presenta un problema de equivalencia, aunque a primera vista sea imperceptible. En el TO, *moor* no transmite el mismo significado en el TM aunque su páramo sea el equivalente que proporcionan diccionarios bilingües.

Los páramos de Castilla y las tierras yermas de Almería, por ejemplo, guardan poca relación entre sí, pero menos todavía con los páramos del norte de Inglaterra. Por ello, tampoco los cardos, ni los brezos de los páramos de Yorkshire son exactamente iguales a los de las regiones mediterráneas. Así, genéricamente podemos entender el páramo, bien como un terreno árido, es decir, improductivo, baldío, yerno y agreste, bien como un lugar poblado de brezos o bien como un lugar de tierras altas y de suelo pobre cubierto de hierba y de brezo; pero también como una extensión de tierras abiertas de latitudes altas, de suelo de turba, de drenaje difícil y a menudo cubierta de brezo (Astor Guardiola, 2006: 175).

Desde una perspectiva traductológica, es destacable mencionar que si consultamos en diccionarios bilingües y monolingües los términos *moor* y *heather* no se encuentra una definición universal. Estos vocablos son interesantes puesto que no encierran en sí mismos significados absolutos y plantean problemas de equivalencia. Por este motivo, el traductor debe acceder a exhaustivas fuentes de documentación de la novela.

Si nos centramos en analizar el vocablo *moor*, Astor Guardiola afirma:

La aproximación al término a través de diversos diccionarios bilingües y monolingües e incluso, una vez traducidas ambas versiones, a través de la utilización de un diccionario español, tampoco se consigue acotar una definición de valor universal. En general, la falta de referencias específica a la flora, de una determinada zona geográfica dificulta la abstracción, ya que los términos páramo y brezo tampoco encierran en sí mismos significados absolutos (2006: 175).

El contexto geográfico y ambiental cobra una importancia relevante en la novela, y en particular el vocablo *moor* es muy interesante desde una perspectiva traductológica. Los traductores seleccionan el equivalente «páramo» que proporcionan los diccionarios bilingües. Lo mismo ocurriría con *heather*, donde tampoco seríamos capaces de encontrar un significado absoluto.

A nuestro juicio, es difícil explicar dentro de una novela estas diferencias y el lector meta pierde parte del legado cultural de la obra. Las notas a pie de página o algún tipo de paratexto, quizás sean una solución adecuada siempre que lo permitan los imperativos editoriales.

5.1.1.2. Biología

5.1.1.2.1. Fauna (ornitología)

Campillo Arnaiz (2005: 20) menciona que los elementos culturales tienen entidad propia en tanto se refieren a actos culturales cargados de significado para los miembros de una cultura concreta, y si bien su aparición en determinados textos puede suponer en ocasiones un problema en la traducción, este no puede establecerse como rasgo inherente de ellos. En nuestra opinión, la especificidad cultural, en concreto las variedades ornitológicas, puede tener como una de sus consecuencias una determinada dificultad para traducir, pero esta dificultad no puede ni debe articularse como rasgo definitorio de los elementos culturales. El conocimiento de las especies ornitológicas por parte de E. Brontë queda de manifiesto en la novela tal y como afirma Astor Guardiola:

En la novela, al igual que en la realidad estas aves no anidan al borde de los páramos, sino en las alturas [...] No solo encontramos insectos como abejas o mariposillas sino alondras, mirlos, tordos, pardillos y cucos, así como otras especies apreciadas por los cazadores (Astor Guardiola, 2006: 350).

En este caso, el traductor debe prestar sumo cuidado a la traducción de la ornitología, debido a la importancia que tenía para la autora.

"That was his most perfect idea of heaven's happiness---mine was rocking in a rustling green tree, with a west wind blowing, and bright, white clouds flitting rapidly above; and not only larks, but throistles, and blackbirds, and linnets, and cuckoos pouring out music on every side, and the moors seen at a distance, broken into cool dusky dells; but close by great swells of long grass undulating in waves to the breeze; and woods and sounding water, and the whole world awake and wild with joy. He wanted all to lie in an ecstasy of peace; I wanted all to sparkle, and dance in a glorious jubilee (II, 10, 210)

Todas estas especies destacan la gran pasión que E. Brontë sentía por los pájaros. Se conservan algunos dibujos que la autora copió de las ilustraciones de T. Bewick en la obra *History of the British Birds*, 2 vols; 1797-1804. Además, destaca el dibujo que hizo E. Brontë de Nero, un halcón esmerado¹⁵⁹, rescatado por ella misma de un nido abandonado por los pájaros (Lavín Camacho, 1984: 272).

A partir del estudio comparativo, apreciamos los errores, si se repiten, y finalmente cómo la dificultad planteada por el léxico puede repercutir en la calidad de la traducción en español. Por lo que respecta al primero de estos campos, se emplean en la novela distintos nombres de distintas especies ornitológicas. Hemos dividido el análisis de la ornitología en dos subgrupos, tomando como referencia los vocablos que presentaban problemática para la traducción.

A continuación, apreciaremos las soluciones que los traductores han aportado para los vocablos y determinaremos las técnicas de traducción:

5.1.1.2.1.1. Denominación de base científica: grouse

En lo que concierne a nuevas especies ornitológicas, se analizará las soluciones aportadas por los traductores¹⁶⁰.

a) *Brace of grouse*

Contexto

Después de haber sufrido una experiencia traumática al conocer a los habitantes de *Wuthering Heights* y el ambiente que rodea a la casa, Lockwood está enfermo y pasa cuatro semanas enfermo en

¹⁵⁹En su diario del 30 de julio de 1845, E. Brontë menciona «I returned from Brussels November 8th 1842 in consequence of Aunt's death»:

We have got Flossey, got and lost Tiger--lost the Hawk. Hero which with the geese was given away and is doubtless dead for when I came back from Brussels I enquired on all hands and could hear nothing of him--Tiger died early last year--Keeper and Flossey are well also the canary acquired 4 years since We are now all at home and likely to be there some time--Branwell went to Liverpool on 'Tuesday' to stay a week.

Aunque Emily no titula el dibujo, posiblemente guarde relación con su mascota Nero. Ella recogió a su mascota de un nido abandonado en los páramos. Así la autora tuvo una excelente oportunidad una para poder observar las características del plumaje del pájaro y color. Este halcón es mencionado en el diario como *Hero* y tal y como Alexander (1995: 395) afirma: «this is a mis-transcription of the name in Emily's diary papers»:

¹⁶⁰Hurtado Albir (2001: 281) alude a Guilford quien señala que «los estudios de traducción jamás han demostrado una habilidad de resolución de problemas unitaria; lo cual se debe a que existe una variedad de problemas prácticamente infinita».

Thrushcross Grange. Heathcliff le honra con una visita, tal y como el narrador explica a los lectores en el siguiente fragmento:

TO (1847)	Mr. Heathcliff has just honoured me with a call. About seven days ago he sent me a brace of grouse —the last of the season ¹⁶¹ . Scoundrell! He is not altogether guiltless in this illness of mine; [...] (I, 10, 51)
MONTOLIU (TM1) (1921)	El señor Heathcliff acababa de honrarme con una visita. Hará cerca de siete días que me envió un par de «guacos» , los últimos de la temporada. ¡Bribón! ¡No es él del todo inocente en esta enfermedad mía! (10, 143)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	El señor Heathcliff me ha hecho el honor de visitarme. Hace siete días me envió un par de guacos , que al parecer, son los últimos de la estación. El muy villano no está exento de responsabilidades en mi enfermedad, [...] (10, 107)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	El señor Heathcliff acaba de honrarme con su visita. Hace cosa de una semana que me envió una gran cesta de verduras , las últimas de la temporada. ¡Grandísimo tunante! Estoy seguro de que no ignora que tiene buena parte de culpa en mi enfermedad, [...] (10, 113)
CASTILLO (TM4) (1989)	El señor Heathcliff acaba de honrarme con una visita. Hace unos siete días me mandó un par de perdices , las últimas de la temporada. ¡Ah, bribón! No es él del todo inocente de esta enfermedad mía, [...] (10, 222)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	El señor Heathcliff me acaba de honrarme con una visita. Hará unos siete días que me mandó un par de urogallos , los últimos de la temporada. ¡Sinvergüenza! No deja de tener bastante culpa de mi enfermedad, [...] (10, 114)

Comentario

El OED define al vocablo *grouse* como:

(1). a. In scientific use, any of the gallinaceous birds having feathered feet (the family Tetraonidæ of many naturalists, of which the largest genera are *Tetrao* and *Lagopus*).

b. In popular use, restricted almost entirely to the reddish-coloured game bird of the British Islands, *Lagopus* (formerly *Tetrao*) *scoticus*, more particularly called Red Grouse, and also commonly known as Moor Fowl or Moor Game.

En lo concerniente al TO, el equivalente que proporciona el *Oxford English Dictionary* (2004 b) para *grouse* es «urogallo» y este término es definido por el DRAE como:

Ave gallinácea, de unos ocho decímetros de largo y quince de envergadura, con plumaje pardo negruzco jaspeado de gris, patas y pico negros, tarsos emplumados y cola redonda. Vive en los bosques, y en la época del celo da gritos roncós algo semejantes al mugido del uro.

En relación al análisis de las soluciones aportadas por los traductores, en el primer periodo se observa como se ha comentado en ejemplos anteriores que G. de Luaces (1942) usa la misma solución textual que Montoliu aportó en 1921: «un par de guacos». El término «guaco» es definido por el DRAE como:

Ave de hábitos nocturnos, que forma colonias en árboles o en los herbazales de las grandes lagunas. De pico negro y patas amarillas, mide unos 60 cm de longitud y su coloración general es blancuzca o plumiza, con el dorso negro y, sobre la cabeza, una capucha negra y un copete blanco muy largo y esrecho.

¹⁶¹La autora era conocedora de las leyes de su época; en este caso, comete un error sobre la vigencia de esta ley. *The Game Act* se aprobó en 1831 y prohibía cazar esta especie después del 10 de diciembre. Heathcliff lo hace a mediados de diciembre (1801).

El Bachiller Canseco (1947) escoge una solución libre que no presenta similitud alguna con el TO: «cesta de verduras». En lo que respecta a Castillo (1989), la traductora propone: «par de perdices¹⁶²». La solución de D'Amonville Alegría (2012) es correcta, tal y como se indica a continuación, «par de urogallos».

Como hemos indicado anteriormente, el OED en su edición electrónica bilingüe proporciona este mismo equivalente para *grouse*; sin embargo si se consulta el OED en su edición monolingüe online, se menciona que el término puede referirse a *red grouse*. En definitiva, este simple ejemplo nos ratifica en la importancia de consultar diccionarios monolingües o monografías especializadas en el caso de terminología tan específica.

b) *Nests of the grouse*

Contexto

En este ejemplo, observamos cómo tanto los pequeños habitantes de la Granja de la segunda generación como la mayoría de los niños que crecen en un medio rural rastrean sus rincones en busca de nidos. Entre nuestros protagonistas, la joven Cathy también juega a buscarlos. Se ha seleccionado este fragmento, con la idea de constatar si existe coherencia por parte de los traductores en la elección del equivalente de *grouse*, término que como hemos analizado en anteriores ejemplos presenta una dificultad de traducción.

TO (1847)	Cathy had been caught in the fact of plundering, or, at least, hunting out the nests of the grouse . The Heights were Heathcliff's land, and he was reproving the poacher (21, 123).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Cati había sido cogida en el acto de pillar o cuando menos, desbandar unos nidos de cercetas . Las Cumbres eran tierras de Heathcliff, y él estaba reprimiendo a la cazadora furtiva. (21, 327).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Habían sorprendido a Cati en el acto de coger o al menos dispersar unos nidos de aves . Aquellas extensiones pertenecían a Heathcliff y él estaba amonestando a la cazadora furtiva (21, 229).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Cathy había sido sorprendida en el momento de coger o, por lo menos de buscar nidos de gallos silvestres en terreno de las Cumbres, y como eran tierras de Heathcliff la estaba amonestando por esa falta (21, 237/238).
CASTILLO (TM4) (1989)	Habían cogido a Catalina en el acto de pillar, o por lo menos de ir en busca de nidos de pájaros . Las Cumbres eran propiedad de Heathcliff y estaba reprendiendo el cazador furtivo (21, 344)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Había sorprendido a Cathy en el acto de hurtar, o por lo menos, de buscar los nidos de las perdices en tierras que pertenecían al señor Heathcliff, y él la estaba reprendiendo como cazadora furtiva (21, 262).

¹⁶² Dentro de la familia de los faisánidos (Phasianidae) se incluyen diferentes géneros, entre ellos: las «perdices» y los «pavos y gallos» (dentro de este último se encontraría el «urogallo» y el «lagopus». Así, corroboramos nuestra idea de que la perdiz, el urogallo y el lagópodo son variedades ornitológicas distintas. Los traductores han optado por sustituir la especie por otra del la CM.

En el primer periodo, Montoliu (1921) selecciona «nidos de aves». Por otra parte, El Bachiller Canseco (1947) se refiere a *grouse* como «gallos silvestres». Aun así, parece que no es el equivalente exacto, si tenemos en cuenta la definición con la que cuenta el diccionario OED: «a bird with a body and feathers on its legs, which people shoot for sport and food: the meat of this bird». Castillo (1989) aporta una solución genérica: «pájaros». Los traductores optan por la domesticación.

Como se pueden apreciar en los dos ejemplos seleccionados, los traductores proponen distintos términos para *grouse*, dependiendo del contexto, lo que indica que no han considerado relevante la traducción de la especie o han optado por domesticar el texto. Cuando en el TO aparecen vocablos que plantean cierta dificultad (por ejemplo, en el caso de la palabra analizada *grouse*), la traducción se caracteriza por la domesticación.

5.1.1.2.1.2. Denominación de base cultural: *moorgame* y *moor-cock*.

Los términos *moorgame* y *moor-cock* corresponden al compuesto de un nombre genérico de ave y el término *moor* correspondiente al peculiar escenario en el que habitan, de ahí que el nombre de estos pájaros, específicos de esta zona. En este caso, el traductor debe enfrentarse a la dificultad de traducir un término por razones de índole cultural: *moorgame* y *moor-cock*, ambos compuestos de un término de ornitología precedido de la palabra *moor*, un vocablo geográfico característico y exclusivo del lugar en el que se desarrolla la obra.

E. Brontë toma como referencia los páramos de Haworth, un lugar que presenta unas características climatológicas y ambientales determinadas, algo elemental para analizar el campo semántico de la ornitología. En palabras de Astor Guardiola:

[...] dependiendo de las estaciones, encontremos probablemente lluvia, aguanieve o nieve, ésta durante periodos más largos que en otras zonas. A esta climatología tan especial se debe que el paisaje y los páramos de Yorkshire cambien con las estaciones y con la tonalidad de la luz que atraviesa cada día (2006: 175).

De ahí que el nombre de estas especies, específicas de esta zona, corresponda al compuesto de un nombre genérico de ave y el término *moor* correspondiente al peculiar escenario en el que habitan.

La palabra *moor* es un culturema interesantísimo, prácticamente intraducible, que recorre las obras de las hermanas Brontë, que nacieron en Thornton y vivieron gran parte de su vida y escribieron sus famosas novelas rodeadas del magnífico paisaje de los *moors* que circundan la pequeña aldea de Haworth (West Yorkshire).

Por este motivo, debemos centrarnos en el análisis del léxico ornitológico, teniendo en cuenta la vinculación de E. Brontë con algunos términos en el entorno geográfico. En primer lugar, se debe mencionar que nos encontramos ante términos exclusivos de la lengua inglesa y de la cultura británica que comportan dificultades de traducción ligadas a esta cultura específica. Además, estos vocablos

cristalizan una perspectiva cultural determinada y no tienen equivalente en la lengua de llegada por lo que el traductor debe aplicar técnicas adecuadas para transferirlos satisfactoriamente.

a) *Moor-game*

En relación a la elección del vocablo *moor-game*, lo consideramos interesante al ser una especie ornitológica inexistente en la cultura meta (lagópodo escocés), sólo existe su equivalente de nomenclatura científica.

Contexto

En la obra, es un día hermoso de primavera y la señorita Cathy ha pedido permiso para pasear por las lindes del páramo. Su padre, Linton, le da su consentimiento con la condición de que no se aleje mucho del páramo. En el curso de un diálogo que mantienen Nelly y la señorita Cathy en el capítulo 7 (volumen II), la joven le pide a Nelly que se dé prisa porque quiere ver si estas aves han hechos sus nidos:

TO (1847)	‘So make haste, Ellen!’ she cried. ‘I know where I wish to go; where a colony of moorgame are settled: I want to see whether they have made their nests yet.’ ‘That must be a good distance up,’ I answered; ‘they don’t breed on the edge of the moor.’ (II, 7,130-131)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Así es que date prisa, Elena! —gritó—; ya sé dónde ir: allí donde hay una bandada de cercetas ; quiero ver si ha hecho ya sus nidos. —Eso debe ser bastante arriba en la montaña—contesté, pues no crían en los lindes del páramo. (21, 326)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Anda Elena! —me dijo—. Quiero ir allí, ¿ves? Por donde suelen ir las cercetas . Quiero ver si han hecho ya sus nidos. —Eso debe estar lejos— me aseguró—. He ido con papá hasta las cercanías (21, 228-229).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡Date prisa, Nelly! —me dijo—. Ya sé donde quiero ir: a ver una bandada de aves silvestres que hay en el brezal; quiero ver si han hecho sus nidos. —Eso debe estar muy lejos—dije—. Esas aves no hacen sus nidos cerca de los páramos (21, 237).
CASTILLO (TM4) (1989)	—Date prisa, Elena—dijo—, yo sé a dónde quiero ir: donde se han aposentado una bandada de cercetas , quiero ver si ya han hecho sus nidos. —Eso debe estar muy lejos, no se crían en el borde del páramo (21, 343).
D’AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Así que date prisa, Ellen! —exclamó—. Ya sé adónde quiero ir: al lugar al que se ha instalado una colonia de perdices escocesas . Quiero ver si ya han hecho sus nidos. —Tiene que ser muy arriba —contesté—. Esas aves no crían en las lindes del páramo (21, 261).

Comentario

Para documentarnos sobre esta especie ornitológica, se consultó la edición anotada de *Wuthering Heights* de Lavín Camacho (1984: 242), donde el editor aclara que se trata de *red grouse* (lagópodo escocés). Consideramos que el léxico relacionado con las variedades ornitológicas es susceptible de plantear diversas dificultades¹⁶³, por ejemplo, que en él aparezcan términos cuyo significado sea difícil

¹⁶³Sternberg Pym (1996: 346-350, citado en Hurtado Albir, 2001: 281) distingue siete fases en relación a la resolución de problemas: 1) identificación de problemas; 2) definición representación del problema; 3) formulación de una estrategia para resolverlo; 4) organización de la información para poder aplicar la estrategia; 5) distribución de los recursos; 6) supervisión del proceso; 7) evaluación de la solución.

de determinar. El OED, por su parte, define a esta variedad como: «*n. now Brit. regional (a) the red grouse, *Lagopus lagopus*¹⁶⁴; (b) the black grouse, *Tetrao tetrix* (rare)*». Indiscutiblemente, es imprescindible la consulta de ediciones anotadas, como la que hemos mencionado de Lavín Camacho, que especificaba que se trataba de la variedad *red grouse*, ya que si se sigue la definición de OED, el traductor podría dudar si se refiere a la variedad de *Lagopus lagopus* o *Tetrao tetrix*, aunque su uso sea poco común.

Atendiendo a las soluciones aportadas por los traductores pertenecientes al nuestro primer periodo de estudio, es posible observar cómo estos seleccionan «cerceta» como equivalente de *moor-game*. El DRAE proporciona la siguiente definición para «cerceta»: mitad.

Como conclusión podemos afirmar que G. de Luaces (1942) y Castillo (1989) seleccionan «cerceta» y optan por la adaptación, solución propuesta por Montoliu (1921), que no se corresponde con el TO. El Bachiller Canseco (1947) aporta una solución textual nueva y selecciona una estrategia de generalización y descripción, tal y como se puede observar en la cita que a continuación se detalla: «aves silvestres». Finalmente D' Amonville Alegría (2012) opta por la adaptación y descripción, como se recoge en la cita «colonia de perdices escocesas»; el adjetivo «escocesa» refleja la procedencia de la especie. Indiscutiblemente, D' Amonville Alegría (2012) ha consultado fuentes de documentación y debido al uso de esta estrategia, la solución que aporta es bastante cercana¹⁶⁵ al TO.

Como solución a la problemática de la traducción de especies ornitológicas inexistentes en la cultural meta, consideramos que la mejor opción puede ser el uso de una nota a pie de página explicativa, que especifique ante qué variedad se encuentra el lector meta. Aunque también se debe mencionar que el uso de este tipo de paratexto depende en gran medida de los imperativos editoriales (algunas editoriales como Cátedra, por ejemplo, son más propensas a editar obras clásicas con notas a pie de página y prólogos).

La nueva aparición de *moor-game* constituye una excelente oportunidad para constatar si los traductores mantienen sus soluciones o las modifican atendiendo al nuevo término y contexto.

TO (1847)	'Well,' said I, 'where are your moor-game , Miss Cathy? We should be at them: the Grange park-fence is a great way off now.' (II, 7,132)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Pero bueno! —dije yo—. ¿dónde están esos pájaros de que habla, señorita? Ya tendríamos que haberlos visto; la valla del parque de la <i>Granja</i> ha quedado ya muy atrás (21, 327).

¹⁶⁴El lagópodo común (*Lagopus lagopus*) es una especie de ave galliforme de la familia Phasianidae. Es destacable el hecho de que el lagópodo escocés (*Lagopus lagopus scotica*) es una subespecie de lagópodo común, que se encuentra en los páramos del norte de Gran Bretaña e Irlanda. Generalmente se lo clasifica como una subespecie del lagópodo común pero también puede ser considerado una especie separada llamada *Lagopus scoticus*.

¹⁶⁵ Aunque «perdiz» y el «lagópodo escocés» son especies distintas, ambas pertenecen a familia de los faisánidos.

G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Pero, señorita —dije, después de un buen rato—, ¿dónde están las cercetas ? Estamos lejos ya de casa (21, 229).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡Pero bueno! —dije yo—. ¿Dónde están esos pájaros de que habla, señorita? Ya tendríamos que haberlos vistos; la valla del parque de la <i>Granja</i> ha quedado ya muy atrás (21, 237)
CASTILLO (TM4)(1989)	—Bien —dije—, ¿dónde están sus pájaros ? Ya debíamos estar allí, la verja del parque de la Granja está ahora muy atrás (21, 344)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Bueno —dije—, ¿dónde están sus perdices escocesas , señorita Cathy? Y deberíamos haber llegado. La verja del parque queda ahora a una distancia considerable (21, 262)

Comentario

Por un lado, los términos seleccionados por Montoliu (1921) y G. de Luaces (1942) se encaminan hacia el polo de la sustitución y seleccionan la estrategia de la generalización «pájaros».

Como ya establecimos en el ejemplo anterior, es destacable el hecho de que El Bachiller Canseco (1947) y Castillo (1989) recurran a la neutralización absoluta y seleccionen «pájaros». Por último, nótese cómo en el ejemplo anterior Castillo (1989) elegía «bandadas de cercetas» y en este fragmento selecciona «pájaros» para el mismo vocablo. Ignoramos las razones por las que Castillo (1989) no hizo uso de la misma solución para el vocablo *moor-game* en esta ocasión. Estas soluciones vuelven a poner de manifiesto que Castillo (1989) no era sistemática al traducir esta especie. D'Amonville Alegría (2012) repite la misma solución que aportó en el ejemplo anterior, que se indica a continuación: «perdices escocesas».

Contexto

En el capítulo 12 (volumen I), la crisis de Catherine trae a su imaginación la vida animal de los páramos a través de las plumas de una almohada. Se ha seleccionado un fragmento donde se analizarán las soluciones que aporta cada traductor para cada término en concreto.

TO (1847)	'That's a turkey's ,' she murmured to herself; 'and this is a wild duck's ; and this is a pigeon's . Ah, they put pigeons' feathers in the pillows—no wonder I couldn't die! ¹⁶⁶ Let me take care to throw it on the floor when I lie down. And here is a moor-cock's ; and this—I should know it among a thousand—it's a lapwing's (12, 70).
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Esta es de un pavo —murmuró para consigo misma—; y esta es de un pato salvaje ; y esta de un pichón . ¡Ah, ponen plumas de pichón en las almohadas; no es maravilla que no pueda morir! Cuidaré de tirarlas al suelo cuando me acueste. Y aquí hay una de cerceta ; y esta—la conocería entre mil— es de un frailecico . (12, 191).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Esta es de pavo —murmuraba para sí—, y ésta de pato salvaje , y ésta de pichón . ¡Claro: cómo voy a morirme si me ponen plumas de pichón en las almohadas! Pero cuando me acueste, las tiraré. Ésta es de cerceta , y ésta de avefría . La reconocería entre mil: este pájaro solía revolotear sobre nuestras cabezas cuando íbamos por medio de los pantanos.(12, 139)
EL BACHILLER CANSECO (TM5) (1947)	—Esta es de pavo —murmuró para sí—, y ésta de pato salvaje , y ésta de pichón . ¡Ah! Ponen plumas de pichón en la almohada. ¡No me extraña que no pueda morirme! A ver si me acuerdo de tirarla al suelo cuando me acueste. Y aquí hay una de ánade macho , y ésta... la hubiera conocido entre mil: es de avefría (12, 146).

CASTILLO (TM7) (1989)	—Esta es de pavo — murmuró para sí-, y esta es de pato salvaje , esta es de paloma ... ¡Ah, ponen plumas de paloma en la almohada, no es extraño que no me haya muerto!. Pondré cuidado de tirarla al suelo cuando me acueste. Aquí está la de cerceta , y ésta- la reconocería entre mil-, es de avefría . (12, 254).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM9) (2012)	—Esta es de pavo —murmuraba para sí—, y esta de pato salvaje , y esta de paloma . ¡Ah, meten plumas de paloma en las almohadas, no me extraña que no consiga morirme! Tengo que acordarme de tirarla al suelo cuando vuelva a acostarme. Y esta es de perdiz , y esta la reconocería entre miles, es de avefría (12, 152).

Comentario

El término *red grouse*, como se ha mencionado anteriormente, según el OED, en algunas ocasiones también designa al macho de la variedad *black grouse*.

The male of the red grouse, *Lagopus lagopus*. Also (occas.): the male of the black grouse, *Tetrao tetrix*; a blackcock.

En el proceso de documentación, se ha consultado de nuevo el diccionario *Ornithological dictionary of British birds*, que presenta la siguiente definición para *black cock*¹⁶⁷:

The species sometimes weighs as much as four pounds; length about twenty-three inches, bill dusky, irides hazel: the head, the neck, and whole body, are of glassy blue-black, particularly about the neck, breast, and rump; over the eye the bare scarlet skin is granulated; the coverts of the wings dusky brown, the four first quill feathers black, the next white at the bottom, the lower half and tips of the secondaries white, under wing coverts white; the thighs are dark brown, sometimes marked with a few white spots; the tail consists of sixteen black feathers [...] (Montagu, 1831: 44)

En relación a la procedencia de la variedad, es destacable el hecho de que Montagu afirme que: «it is also found in Staffordshire, and in North Wales, and again in the North of England; but no where so plentiful as in some parts of the highlands of Scotland» (Montagu, 1831: 45). También se encontró una entrada para el término *Moor cock* que nos especifica que se trata de «a name for the Moor Fowl» y que se define como:

This species weights about twenty ounces; length sixteen inches. Bill black; irides hazel; above the eye is a scarlet fringed membrane bare of feathers. The nostrils are covered with black and ferruginous feather: the head and neck pale tawny, spotted black [...] (Montagu, 1831: 28).

En la definición que proporcionaba el OED para *grouse*, se indica que *grouse* podía hacer referencia al lagópodo escocés *Red Grouse*, también llamado *Moor Fowl* o *Moor Game*.

b. In popular use, restricted almost entirely to the reddish-coloured game bird of the British Islands, *Lagopus* (formerly *Tetrao*) *scoticus*, more particularly called **Red Grouse**, and also commonly known as Moor Fowl or Moor Game.

En los tres periodos del análisis traductológico, los traductores recurren a la traducción, en ningún caso a la omisión. En el primer periodo, todos los traductores seleccionan el término «cerceta», que no es su equivalente. En el segundo periodo, El Bachiller Canseco (1947) habla de «ánade macho»,

¹⁶⁷Black Grouse: a name for the Black Cock (Montagu, 1831: 47).

palabra que no expresa en su totalidad el significado de *moor-cock*. En relación a esta solución, el DRAE recoge dos acepciones para «ánade», la de «pato» (ave palmípeda) y la de «ave» con los mismos caracteres genéricos que el pato.

En el tercer periodo Castillo (1989) selecciona esta misma solución. De estos datos se podría concluir que los traductores de la tercera etapa traductológica analizada optan por una solución que había sido aportada en el primer periodo; sin embargo, ninguno menciona si toman como punto de partida versiones anteriores. Además, se debe comentar que los traductores usan la misma estrategia de traducción. Debido a su especificidad ornitológica, estos términos suelen plantear dificultades al traductor, por lo que suelen ser cuidadosamente tratados en cualquier proceso de transferencia lingüística.

Lavín Camacho (1984:153) explica en una nota a pie de página, en relación a la expresión *I couldn't die* que en la región nortea (North Riding, Yorkshire) existía la creencia de que el alma de una persona agonizante no podría abandonar su morada corporal si esta yacía en un colchón que tuviera plumas de alomo.

Este pasaje recuerda la locura de Ofelia en Hamlet (IV, v), cuando distribuye una serie de flores y plantas tales como violetas, aguileñas, romero, hinojo y ruda, simbolizando la ingratitud, la fidelidad, el recuerdo, la adulación, la benevolencia [...] (Castillo, 1989: 259). Además, Castillo (1989: 254-55) especifica que en el condado de York, existía la creencia popular de que el alma de una persona agonizante no podía liberarse, si yacía sobre un lecho que contenía plumas de paloma. Por tanto, cuando todavía no acababa de morir, a menudo se la levantaba de una cama de la que se sospechaba pudiera haber tales plumas, para hacer más fácil su muerte.

Como conclusión, podemos afirmar que la obra de Brontë no está exenta de dificultad; sin embargo es importante reflejar la especie ornitológica correcta y aplicar técnicas adecuadas para evitar un distanciamiento entre la obra y el lector. En palabras de tan difícil traducción como *moor-game* y *moor-cock*, se deben consultar ediciones especializadas, ya que el vocablo no solo puede referirse a la variedad macho de *red grouse* sino también a la de *black grouse*. La mayoría de los traductores optan por la domesticación y aportan la solución de «cerceta». En definitiva, nos encontramos ante especies ornitológicas que, al no tener un equivalente en la cultura de destino, resultan difíciles de traducir. Además, se debe evitar estos tipos de errores, que como consecuencia repercuten en la calidad de las traducciones y en el prestigio de las casas editoriales.

5.1.2. Historia

5.1.2.1. Historia de la religión

a) Sabbath

Contexto

En este capítulo, Joseph en su habitual estado de malhumor, le reprocha a los niños que se vayan a jugar cuando el señor Earnshaw acaba de fallecer. Tal y como Tello Fons afirma, «Joseph se excusa en la religión para descargar su mal humor sobre los personajes» (2011: 275).

TO (1847)	"'T' maister nobbut just buried, and Sabbath nut oe'red, und t' sahnd, uh't gospel still i'yer lugs, and yah darr be laiking! shame on ye! sit ye dahn, ill childer! they's good books enough if ye'll read 'em; sit ye dahn, and think uh yer sowls!" (I, 3, 42-43) ¹⁶⁸
MONTOLIU (TM1) (1921)	«El amo está apenas enterrado, y no ha pasado el domingo que, y tenéis todavía en los oídos las palabras del Evangelio, y os atrevéis a jugar». ¡Vergüenza! Sentáos, malos niños. Hay bastantes libros buenos, si queréis leerlos; sentáos, y pensad en vuestras almas» (3, 40).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	“Con el amo recién enterrado, domingo como es, y las palabras del Evangelio resonando todavía en vuestros oídos, ¡y ya os ponéis a jugar! ¿No os da vergüenza? Sentaos, niños malos, y leed libris piosos, que os ayuden a pensar en la salvación de vuestras almas” (3, 33).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	» ¡A los pocos días de enterrar al amo y resonando en los oídos todavía las palabras del Evangelio os atrevéis a ser así! ¿No os da vergüenza? ¡Sentaos, niños indómitos! ¡Bastante libros buenos hay si queréis leerlos! ¡Sentaos y pensad en vuestras almas!» (3, 42)
CASTILLO (TM4) (1989)	»—Apenas se ha enterrado el amo, no ha pasado el domingo , las palabras del Evangelio todavía en vuestros oídos, y os atrevéis a jugar. ¡Vergüenza debiera daros, niños malos! Hay suficientes niños piosos si queréis leerlos, sentaos y pensad en vuestras almas (3, 150)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	»—No hace nada que el amo está bajo tierra y el Sabbath aún no terminó. ¿Tenéis el valor de enredar cuando aún tenéis el sonido del evangelio en los oídos? ¡Desgraciados! ¡Sentaos, sinvergüenzas! Ahí tenéis libros morales para leer; ¡sentaos y pensad en vuestras almas! (3, 31)

Comentario

El OED proporciona la siguiente definición para *Sabbath*:

(1) a. In the original use: The seventh day of the week (Saturday) considered as the day of religious rest enjoined on the Israelites by the fourth (or in mediæval reckoning the third) commandment of the Decalogue.

Todo ello nos lleva a pensar que el traductor puede optar por dos vías: o bien ser fiel al TO, respetando sus características temporales y socio-culturales, o bien tratando de adaptar el texto a la realidad de la lengua a la que traduce. En el ejemplo que ahora nos ocupa cabría decir que *Sabbath* puede traducirse por «domingo» dentro de la religión cristiana, pero por «sábado» si aludimos a la religión judía. Montoliu (1921), G. de Luaces (1942) y Castillo (1989) opta por la segunda solución ya que al ser en español, donde la mayor parte de los hispanoparlantes son católicos, correspondería domingo. El Bachiller Canseco (1947) omite la referencia y D'Amonville Alegría (2012) opta por la extranjerización.

¹⁶⁸The master only just buried, and the Sabbath not over yet, and the sound (*sahnd*) of the gospel still in your ears (*lugs*), and you dare to be playing!; Shame on you! Sit down, bad children! there are good books enough if you will only read them; sit down and think of your souls! (Lavín Camacho, 1984: 49)

b) *Methodist*

En este caso, *a methodist*¹⁶⁹ era un miembro de la rama disidente de la Iglesia de Inglaterra, seguidores de John Wesley (1703-1791). Dedicaban gran parte de su tiempo a la oración. Su rigidez y austeridad de vida les hicieron impopulares en ciertos estratos sociales (Lavín Camacho, 1984: 204).

TO (1847)	"Heathcliff---I shudder to name him! has been a stranger in the house from last Sunday till to-day---Whether the angels have fed him, or his kin beneath, I cannot tell; but, he has not eaten a meal with us for nearly a week--- He has just come home at dawn, and gone up-stairs to his chamber; locking himself in---as if anybody dreamt of coverting his company! There he has continued, praying like a methodist ; [...] (II, 3, 42-43)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Heathcliff—¡me estremece nombrarle! —apenas estuvo en casa desde el domingo hasta hoy. Si los ángeles le alimentaban, o abajo su parentela, es cosa que no sé decir; mas con nosotros no han comido por casi una semana. A punto de alba entraba y subía a su habitación, encerrándose en ella; ¡como si nadie soñara en codiciar su compañía! Y allí permanecía, rezando como un metodista ; no más que la deidad que le imploraba es inerte polvo y ceniza; y el Dios es objeto de sus plegarias era extrañamente confundido con el archidiablo de su padre (27, 267)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Heathcliff—¡me escalofría pronunciar su nombre!— casi no apareció por casa desde el domingo. No sé si le daban de comer los ángeles o quién. Pero con nosotros no come hace una semana. Al apuntar el alba se encerraba en su habitación —como si temiese que alguien buscara su agradable compañía!— y allí se entregaba a fervientes plegarias [...] (17, 192)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	»Heathcliff —¡tiemblo al nombrarlo! —había estado ausente desde el domingo pasado o hasta hoy. Si los ángeles le han alimentado o su parentela del averno, no puedo decirlo; pero no ha hecho una comida con nosotros casi una semana. Venía al amanecer y subía a su cuarto y allí se encerraba, como si temiese que alguien deseara su compañía, y permanecía rezando , [...] (17, 198)
CASTILLO (TM4) (1989)	Heathcliff —me estremezco al nombrarle— ha sido un extraño en la casa desde el domingo hasta hoy. Si le alimentaban lo ángeles del cielo o sus parientes del infierno, no lo podría decir, pero no ha hecho una comida con nosotros desde hace casi una semana. Volvía a casa al amanecer, subía a su alcoba, se encerraba, como si alguien quisiera codiciar su compañía. Y allí se quedaba rezando como un metodista , sólo que la deidad a quien imploraba era polvo y ceniza inertes, y Dios, cuando a Él se dirigía, quedaba curiosamente confundido con el demonio (17, 303-304).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	>>Heathcliff, ¡me estremezco al nombrarle!, ha sido un extraño en casa desde el pasado domingo hasta el día de hoy. No sé si le han alimentado los ángeles o sus parientes de allá abajo, pero hace casi una semana que no ha ingerido ningún alimento con nosotros. Llegaba a casa al alba, subía a su aposento y se encerraba con llave, ¡como si alguien anhelara su compañía! Y allí se quedaba rezando como un metodista (I, 3, 214).

Comentario

Montoliu (1921), Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) aluden a la referencia cultural y optan por «rezando como un metodista». G. de Luaces (1942) selecciona «se entregaba a fervientes plegarias» y prescinde de una información valiosa para la comprensión del contexto en el que se desarrolla la obra, que es en realidad el de la propia autora. Lo mismo ocurre con la solución que aporta El Bachiller Canseco (1947), que a continuación se indica: «permanecía rezando». El DRAE

¹⁶⁹ Según Paddock, and Rollyson, «Member of a Christian denomination founded in 1739 by John Wesley, who travelled on horseback spreading his message to enthusiastic worshipers. Methodism is an EVANGELICAL religion, that is, it emphasizes intense personal conversions» (2003: 103).

proporciona la siguiente definición para metodismo: «Doctrina de una confesión protestante fundada en Oxford en 1729 por John y Charles Wesley». En relación con la biografía de la autora, recordemos como explicamos en el capítulo 1, que la tía Elizabeth era metodista. A nuestro juicio, es destacable mencionar que en las dos traducciones publicadas durante la dictadura franquista, se omite la alusión a esta doctrina.

5.1.3. Cultura material

5.1.3.1. Alimentación¹⁷⁰

Wuthering Heights incluye términos referidos a comidas características de la cultura origen. La gastronomía¹⁷¹ es también un aspecto a tener en cuenta en el proceso de traducción. La dificultad que entraña el trasvase de vocablos relacionados con la cocina surge de la imposibilidad de hallar términos equivalentes en la lengua de llegada pues se trata de un léxico muy ligado a cuestiones de tipo cultural. Los elementos culturales agrupados en este apartado hacen referencia a diversos tipos de alimentos que se consumían habitualmente en la cultura victoriana. Desde el famoso *porridge*, hasta el no menos renombrado *gruel*, o *water-gruel*, esta categoría nos permite conocer los métodos de preparación y consumición de alimentos.

a) *Gruel*

Contexto

En este fragmento, Lockwood, que ya ha conocido a los extraños habitantes de *Wuthering Heights*, le pregunta acerca de la historia de Heathcliff. Nelly le especifica en la conversación que es como la del cuco. Lockwood le pide que siente con él y esta accede.

Gruel es un alimento cuyos ingredientes básicos son la avena y el agua. Las referencias culturales están muy presentes en *Wuthering Heights* y sus traducciones, como vemos, son diversas. En este ejemplo, la referencia cultural tiene su equivalente en el TM: «gachas»; sin embargo, la mayoría de los traductores lo sustituyen por una simple «bebida caliente» y omiten el nombre en cuestión.

¹⁷⁰La abundancia de la original despensa aérea de la sala, típica de las zonas rurales, se materializa cotidianamente en la mesa: «and received a heaped up plate from my hands»; (II, 20, 392). La comida de Navidad incluye queso y pasteles, y en otras ocasiones especiales, como cuando se recibe a invitados, se ofrecen «fragrant feasts» (I, 7, 129) que incluyen «dainties» como tartas, fruta y salsa de manzana, aparte del generoso plato principal de carne servido por el anfitrión «bountiful platefuls», (I, 7, 130) de carne de ganso cuando los niños Linton acuden a la casa durante las Navidades, o «warm wine and gingerbread» (II, 10, 208) al regreso de una larga travesía de los páramos en invierno. Los desayunos suelen ser frugales, pues sólo se toman gachas con avena: «a wooden bowl of oatmeal» (I, 13, 317), «in his plate of porridge»; (II, 29, 369), algo de pan «biting a piece of crust, the remnant of her breakfast», «pushing some bread against his hand (II, 20, 399-400).

La leyenda de la mala nutrición de los Brontë se desmorona también con esta novela, al menos si aceptamos la tesis de que la autora utilizó los recuerdos domésticos de su propia infancia para la creación de la obra. Como Astor Guardiola afirma: «en la mesa de los Brontë también debió aparecer la caza proveniente de los páramos» (2006: 341).

¹⁷¹La comida es, en palabras de Newmark (1999 (1987): 137), «la expresión más delicada e importante de la cultura nacional», y supone un elemento cultural significativo en *Wuthering Heights*, así como en sus traducciones.

TO (1847)	‘Oh, certainly, sir! I’ll just fetch a little sewing, and then I’ll sit as long as you please. But you’ve caught cold: I saw you shivering, and you must have some gruel to drive it out.’ (4, 18)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Oh, con mucho gusto, señor! Voy tan sólo por una labor, y volveré a sentarme tanto rato como usted guste. Pero usted se ha resfriado, le veo temblando y debe usted tomar algo para entrar en calor (4, 60).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Oh, sí, señor! Precisamente tengo unas cosas que coser. Me sentaré todo el tiempo que usted quiera. Pero está usted tiritando de frío, y es necesario que tome algo para reaccionar. (4, 23)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡Oh, con mucho gusto, señor! Voy a coger la costura y entonces me sentaré todo el tiempo que usted quiera. Pero se ha enfriado usted. Le he visto estremecerse; necesita usted alguna bebida caliente para reanimarse (4, 56).
CASTILLO (TM4) (1989)	—Muy bien, señor. Voy sólo a buscar un poco de costura, y me quedaré el tiempo que usted guste. Pero usted ha cogido un buen catarro, le he visto tiritar; tiene que tomar un poco de caldo para que se le cure (4, 165). (N. de la T.) Gruel : caldo hecho a base de avena (u otra sustancia farinácea) cocida en agua con otros ingredientes, tales como mantequilla, azúcar, especias, cebolla (N. de la T.).
D’AMONVILL E ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Con mucho gusto, señor! Permítame ir a buscar mi labor de costura y luego me sentaré con usted el tiempo que quiera. Pero ha cogido usted frío. Le he visto tiritar. Le serviré unas gachas para que entre en calor (4, 47).

Comentario

Es destacable el hecho de que Montoliu (1921) y G. de Luaces (1942) no se decanten por la eliminación textual; sin embargo, nos encontramos, de nuevo, con la pérdida del matiz cultural, los traductores optan por la neutralización absoluta mediante el vocablo «algo». Es destacable el hecho de que El Bachiller Canseco (1947) (segundo periodo), opte por esta misma técnica de neutralización; sin embargo este especifica que se trata de una «bebida caliente». Los traductores optan por la técnica de neutralización absoluta, así escogen un término que pueda ser comprensible para el lector español; sin embargo, es inapropiado debido a que no expresa el sentido del original. El diccionario de Johnson define *gruel* como: «food made by boiling oatmeal and water; any kind of mixture made by boiling ingredients in water». A través de la variedad y cantidad de soluciones erróneas se puede apreciar el vacío lingüístico que se puede llegar a establecer entre la novela y un traductor poco familiarizado con las referencias culturales de la época. En el tercer periodo, la nota de Castillo (1989) es más adecuada, y lleva consigo ciertas connotaciones semánticas y culturales. Como consecuencia, al no incluir el resto de traductores una nota o glosa intratextual que permita deducir de qué alimento se trata, el sentido de la alusión a esta referencia se pierde en el resto de traducciones. Finalmente, D’Amonville Alegría (2012) selecciona correctamente «gachas», que es el equivalente que proporciona el *Oxford English Dictionary* (2004b).

Con respecto al *Oxford Dictionary: An A-Z of Food and Drink*, podemos observar que la definición de *Gruel* alude a *porridge*:

Gruel is a term for a thin porridge. Nowadays it is used to conjure up visions of a watery tasteless mixture served up to invalids (unable to stomach anything stronger) or prisoners (as a punishment),

but originally it was not coloured by any such associations. It was borrowed in the fourteenth century from Old French *gruel*, which originally meant ‘flour’.

En nuestro estudio se pretende enfatizar el uso de diccionarios monolingües. Si consultamos *el Oxford English Dictionary* (2004b), el equivalente que nos proporciona para *gruel* es «gacha»; el mismo término nos propone para el vocablo *porridge*. Sin embargo, el *Oxford Dictionary: An A-Z of Food and Drink* (2002) especifica que el vocablo *gruel* es un «thin porridge».

Las traducciones de *Wuthering Heights* que hoy en día se publican no contienen, por lo general, (a excepción de Castillo (1989)) numerosas notas explicativas, en las que se concrete información de tipo cultural. Como se mencionó anteriormente, en relación a la problemática de la traducción de las variedades ornitológicas, se proponía el uso de una nota a pie de página. Como ejemplo, podemos citar la edición anotada de Lavín Camacho en la que el editor (1984: 64) añade una nota a pie de página para *gruel*: «especie de gacha, sopa».

El OED proporciona la siguiente definición para el vocablo: «a light, liquid food (chiefly used as an article of diet for invalids) made by boiling oatmeal (or occas. some other farinaceous substance) in water or milk, sometimes with the addition of other ingredients, as butter, sugar, spices, onions, etc.». Además, esta entrada nos remite a *water-gruel*, «thin gruel made with water instead of milk». Por lo general, todos los traductores, a excepción de Castillo (1989), escogen términos que en la mayoría de las ocasiones no expresan el sentido del original. A veces, estas palabras resultan vacías de contenido (como la opción de «tomar algo», que en la actualidad no transmite la referencia origen). La nota de Castillo (1989) ofrece información y lleva consigo ciertas connotaciones semánticas y culturales.

b) Porridge

Las dos ocasiones en las que aparece el término *porridge* resultan interesantes desde el punto de vista de su traducción, por lo que consideramos relevante mencionarlas aquí.

En los ejemplos que a continuación se detallan, analizaremos los términos escogidos por cada traductor para *porridge* en dos contextos distintos; además, conoceremos si las soluciones aportadas por los traductores varían según el contexto donde aparezca el vocablo.

Contexto

En primer lugar, en el capítulo 2 (volumen I), Lockwood narra su estancia en *Wuthering Heights* y describe el ambiente hostil que rodea a la casa. El narrador necesita un guía para volver a Thrushcross Grange; sin embargo, no obtiene ninguna respuesta. Lockwood intenta buscar a su casero con la mirada pero solo ve a Joseph que trae un *pail of porridge*:

TO (1847)	There was no reply to my question; and on looking round I saw only Joseph bringing in a pail of porridge for the dogs, and Mrs. Heathcliff leaning over the fire, diverting herself with burning a bundle of matches which had fallen from the chimney-piece as she restored the tea-canister to its place (2, 13).
MONTOLIU (TM1)	No hubo contestación a mi pregunta, y mirando alrededor, vi solo a José, que traía un cubo de bazofia para

(1921)	los perros, y a la señora Heathcliff, inclinada sobre el fuego, entreteniéndose en quemar un paquete de cerillas que había caído del borde de la chimenea, cuando volvió a poner del borde de la chimenea, cuando volvió a poner el bote de té en su sitio (2, 31).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Nadie contestó a esta pregunta. Paseé la mirada a mi alrededor y no vi más que a José, que traía comida para los perros, ya la señora Heathcliff que, inclinada sobre el fuego, se entretenía en quemar un paquete de fósforos que habían caído de la repisa de la chimenea al volver a poner el bote de té en su sitio (2, 25).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Mi pregunta no tuvo contestación, y mirando a mi alrededor, vi únicamente a Joseph llevando en un cubo la comida de los perros y a la señora Heathcliff inclinada hacia la chimenea, entreteniéndose en quemar un paquete de cerillas que se había caído del borde de la chimenea al colocar el bote en su sitio (2, 35).
CASTILLO (TM4) (1989)	No hubo respuesta a mi pregunta y, mirando a mi alrededor, vi solo a José que traía un cubo lleno de comida para los perros, y la señora Heathcliff, inclinada sobre el fuego, se entretenía en quemar un manojo de fósforos que había caído de la repisa de la chimenea cuando puso los botes de té en su sitio. (2, 145)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	No hubo respuesta a mi pregunta. Busqué a mi casero con la mirada, pero solo vi a Joseph, que traía un balde de avena para los perros, y a la señora Heathcliff, inclinada sobre el fuego y entretenida en quemar un pequeño fajo de cerillas que se había caído de la repisa de la chimenea cuando volvía a colocar en su sitio el bote de té (2, 23).

Atendiendo a las soluciones aportadas por los traductores pertenecientes al primer periodo, es posible observar cómo Montoliu (1921) selecciona «cubo de bazofia», una solución que supone un obstáculo insalvable para la comprensión de los lectores. Además, «bazofia» tiene un matiz de comida poco apetitosa o de desecho que no transmite el término inglés. G. de Luaces (1942), por su parte, opta por la técnica de neutralización con «comida». El Bachiller Canseco (1947) opta por la mencionada neutralización, «la comida». En el tercer periodo, Castillo (1989) opta por una técnica de generalización «comida». Finalmente, D'Amonville Alegría (2012) opta por un equivalente acuñado y transmite correctamente la referencia cultural, tal y como se cita a continuación, «**avena**».

En segundo lugar, hemos seleccionado un extracto del capítulo 13 (volumen I). Este capítulo es interesante desde el punto de vista de la estructura narrativa. Es destacable mencionar de nuevo la importancia del marco narrativo como se explicó anteriormente. En concreto, en este capítulo, Isabella, al ver que Edgar ignora sus súplicas, le manda una carta a Nelly explicando los abusos que está sufriendo por parte de Heathcliff en *Wuthering Heights*. Nelly lee la carta de Isabella a los lectores, donde esta explica cómo Earnshaw está al borde de la locura, cómo vive horrorizada, hasta tal punto que la rudeza de Joseph le parece agradable. En este extracto, Isabella se ofrece a preparar la cena:

TO (1847)	[...]; Joseph was bending over the fire, peering into a large pan that swung above it; and a wooden bowl of oatmeal stood on the settle close by. The contents of the pan began to boil, and he turned to plunge his hand into the bowl; I conjectured that this preparation was probably for our supper, and, being hungry, I resolved it should be eatable; so, crying out sharply, 'I'll make the porridge! ' (13, 81)
MONTOLIU (TM1) (1921)	José estaba inclinado sobre el suelo, husmeando en un gran caldero suspendido encima, teniendo a su lado sobre el escaño una escudilla de madera con harina de avena. El contenido del caldero comenzó a hervir, y él dió media vuelta para hundir sus manos en el cazo. Presumí que tales preparativos serían para nuestra cena, y sintiendo hambre, resolví hacer algo que fuera comible; con lo que gritando agudamente exclamé: «Yo haré la polenta! » (13, 219)
G. DE LUACES (TM2)	José atendía la lumbre, sobre la que había colgada una olla, y tenía a su lado un cuenco de madera con sopa de avena. El contenido de la olla principiaba a hervir, y él dió media vuelta con el fin de

(1942)	hundir las manos en el cazo. Suponiendo que todo aquello estaría destinado a la cena, resolví cocinar algo que resultara comestible, ya que me sentía con apetito, y exclamé: —Yo haré la sopa (13, 158).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Joseph estaba inclinado sobre la lumbre, ante los balanceos de una gran marmita colgada sobre el hogar, y con una escudilla de madera sobre el asiento, en la que se preparaba un amasijo de harina de avena. »El contenido de la cazuela empezó a hervir y se volvió para meter la mano en la escudilla. Conjeturé que su preparativo era para nuestra cena, y , como tenía hambre me decidí a preparar algo que fuese comible, por lo que grité, acercándome a él: »—¡Yo prepararé la cena !— (13, 166)
CASTILLO (TM4) (1989)	José estaba inclinado sobre el fuego y miraba dentro de una olla enorme que se balanceaba encima de la lumbre, y una escudilla de madera con harina de avena estaba en el escaño próximo a él. El contenido de la olla empezó a hervir y él se volvió para meterla mano en la escudilla para nuestra cena y, como tenía hambre, me decidí a que fuera comestible y grité bruscamente: —¡Yo haré el porridge ! (13, 273) (N. del T.) « <i>Porridge</i> : especie de gachas (variedad típica en cada localidad del país) contenida, en una pequeña vasija de metal, loza o madera» (Castillo, 1989: 166).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Joseph estaba inclinado sobre el fuego, vigilando el contenido de una gran marmita que se balanceaba sobre las llamas; en el escaño había un cuenco de madera con cereales. El contenido de la marmita empezó a hervir y él se volvió para introducir la mano en el cuenco. Conjeturé que aquellos preparativos serían para nuestra cena y, como estaba hambrienta, me propuse que fuera comestible, así que dije a voces: — ¡Yo preparé las gachas ! (13, 173).

Comentario

Esta segunda aparición de *porridge* constituye una excelente oportunidad para constatar si los traductores, al aparentemente desconocer la referencia cultural, mantienen las soluciones que escogieron o las modifican al tratarse de un nuevo contexto. El OED recoge, en su tercera acepción para «porridge», la definición que a continuación se cita «a dish consisting of oat flakes, oatmeal or another meal (or flaked cereal) boiled in water or milk and often served for breakfast». En la primera etapa traductológica analizada, Montoliu (1921) escoge «polenta» y opta por la sustitución de un término con ingredientes similares. El DRAE, por su parte, define «polenta» como: «gachas ». Por otra parte, el DUE destaca:(1) Gachas de harina y maíz; (2) Guiso italiano consistente en maíz gruesamente molido y cocido.

En el segundo periodo, G. de Luaces (1942), traduce este término por «sopa» y aplica una técnica de neutralización absoluta. El Bachiller Canseco (1947) generaliza el vocablo, como a continuación se cita «cena».

Finalmente, respecto al método utilizado en el tercer periodo, Castillo (1989) opta por la extranjerización y decide incluir la nota explicativa. D` Amonville Alegría (2012), por su parte, opta correctamente por su equivalente, como se detalla en la cita «gachas».

c) *Whey y Water-gruel*

Contexto

En el capítulo 9 (volumen I), el principal conflicto que se presenta marca el final de la adolescencia y el comienzo de la madurez de los protagonistas. Se describen escenas de violencia verbal y de silencios tensos. Catherine revela a Nelly que realmente está enamorada de Heathcliff pero decide acceder a la propuesta matrimonial de Edgar, ya que siente que al casarse con Heathcliff se degradaría. Heathcliff escucha sus palabras y huye de Wuthering Heights. Catherine se da cuenta de que la ha estado escuchando y corre en su busca en medio de una noche de lluvia; como consecuencia, cae enferma. El doctor Kenneth la atiende y le recomienda a Nelly que la paciente únicamente tome *whey and water gruel*.

TO (1847)	It proved the commencement of delirium: Mr. Kenneth, as soon as he saw her, pronounced her dangerously ill; she had a fever. He bled her, and he told me to let her live on whey and water-gruel ¹⁷² , and take care she did not throw herself downstairs or out of the window; and then he left: for he had enough to do in the parish, where two or three miles was the ordinary distance between cottage and cottage (I, 9, 50).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Resultó, en efecto, un principio de delirio. El señor Kenneth, así que la vio ¹⁷³ , la declaró gravemente enferma. Tenía calentura; la sangró, y me dijo que no la diera más alimento que suero y agua de avena , y que cuidara que no se echase por la escalera o por la ventana; y luego nos dejó; pues bastante tenía que hacer en la parroquia, donde dos o tres millas, era la ordinaria distancia entre casa y casa (9, 139).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	El señor Kenneth pronosticó un comienzo de delirio, dijo que estaba enferma de gravedad, le hizo una sangría, para disminuir la fiebre, y me encargó que le diese solamente leche y agua de cebada , y que la vigilase mucho, para impedir que se arrojase por la ventana o por la escalera (9, 104)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Resultó ser, en efecto, un principio de delirio. El doctor Kenneth, en cuanto la vio, pronosticó su gravedad. Tenía fiebre. La sangró y me dijo que no tomase más que leche y agua de avena , y que tuviera cuidado de que no se arrojase por la escalera o por la ventana, dicho lo cual se fue, porque tenía bastante que hacer en el poblado, donde la distancia entre cada finca era de dos o tres millas (9, 110).
CASTILLO (TM4) (1989)	Era un principio de delirio. El señor Kenneth, en cuanto la vio, la declaró gravemente enferma: tenía unas fiebres. La sangró y me dijo que no la dejara tomar más que suero y agua de avena , y que tuviera cuidado de que no se tirara por las escaleras o por una ventana. Y se marchó, porque bastante quehacer tenía en la parroquia, en donde dos o tres millas es la distancia normal entre casa y casa (9, 220).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	La sangró y me dijo que la alimentara a base de agua de avena y suero , y que la vigilara, no fuera a ser que se tirase por el hueco de la escalera o por la ventana. Luego se marchó, diciendo que tenía mucho que hacer en la parroquia, donde la distancia habitual entre casa y casa era de cuatro o cinco kilómetros (9, 111).

Comentario

En primer lugar, Montoliu (1921) ha escogido «suero y agua de avena». La definición que aporta el OED para *whey* es «the serum or watery part of milk which remains after the separation of the curd by coagulation, esp. in the manufacture of cheese». Además, si recordamos la definición que

¹⁷²Lavín Camacho (1984: 9) indica en una nota a pie de página el significado de *whey and watergruel*: leche cuajada y avena hervida (especie de caldo o consomé). COMILLAS

¹⁷³Error ortotipográfico de la traducción de 1921.

proporcionaba el OED para *water-gruel*, «thin gruel made with water instead of milk», debemos prestar atención a que esta definición matiza que el tipo de *gruel* es *thin*.

En relación a *watergruel*, la definición que propone el diccionario de Johnson es «food made with oatmeal boiled in water». D'Amonville Alegría escogen la misma solución que Montoliu (1921) «agua de avena y suero». En nuestra opinión, G. de Luaces (1942) ofrece un equivalente equivocado, «leche», el traductor conoce el tipo de suero, sin embargo omite el sustantivo. Además, su solución nos llama la atención, ya que el traductor modifica sustancialmente el elemento cultural que aparece en el texto original y lo traduce por otro tipo de cereal, la «cebada». En relación a *whay*, se necesita especificar el tipo de suero, que en este caso se trata de «suero de leche». En consecuencia, los términos resultan confusos en el primer periodo, y privan a los lectores de apreciar la referencia cultural.

En la segunda etapa traductológica de nuestro análisis, El Bachiller Canseco (1947) selecciona «leche y agua de avena»; de esta forma, la traducción del elemento cultural está incompleta en español, sin embargo hace referencia al tipo de suero. Castillo (1989) tampoco hace referencia al tipo de suero en su solución, que a continuación se detalla: «suero y agua de avena». D'Amonville elige la misma solución que Castillo y tampoco especifica que se trata de un suero de leche.

En relación a las soluciones aportadas por los traductores para el término *water-gruel*, ninguno opta por una actitud extranjerizante explicativa, así todos traducen el término sin mayor contextualización cultural.

A nuestro juicio, el traductor no aclara la costumbre de tomar este alimento, costumbre que, al no ser común en España, podría suscitar cierta extrañeza en los lectores. Además, recordemos que, en relación a otras referencias culturales mencionadas, como en el ejemplo de *negus* o *gruel*, Castillo (1989) añadía una nota a pie de página explicativa para clarificar el sentido o el contexto cultural de algún término al lector meta.

d) *Gingerbread*

Como afirma Campillo Arnaiz (2005: 129), «los elementos culturales están presentes en los textos originales, y su entidad es independiente de los problemas que puedan suponer en otras disciplinas, entre ellas, la traducción». El vocablo *gingerbread* no debería presentar ninguna dificultad de traducción; sin embargo algunos traductores lo han traducido libremente.

Contexto

Nelly ha caído enferma y Cathy ha estado aprovechando esta situación para ir a *Wuthering Heights* a visitar a su primo Linton y poco a poco los dos jóvenes van conociendo. Cuando Nelly le pregunta a Cathy en qué lugar ha estado, la joven le confiesa la verdad.

TO (1847)	She brought me some warm wine and gingerbread , and appeared exceedingly good-natured, and Linton sat in the arm-chair, and I in the little rocking chair on the hearth-stone, and we laughed and talked so merrily, and found so much to say: we planned where we would go, and what we would do in summer. I needn't repeat that, because you would call it silly (24, 143).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Me trajo un poco de vino caliente y pan de gengibre ; y pareció excesivamente benévola. Al amor de la lumbre, sentóse Linton, ocupé yo el pequeño balancín, y pasamos alegremente el rato, riendo y charlando, ¡pues tuvimos tanto que decirnos! Hicimos planes de donde iríamos y lo que haríamos en verano. Más no hay para que repetirlo pues diría que son necedades (24, 376).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Me trajo vino y tortas . Linton y yo nos sentamos al fuego y pasamos el tiempo riendo y charlando. Estuvimos planeando los sitios a que iríamos en verano, y... Bueno, no te hablo más de esto, porque dirás que son tonterías (24, 259).
EL BACHILLER CANSECO (TM5) (1947)	Nos trajo vino caliente y unas tortas hechas al horno , mostrándose en extremo benévola y complaciente. Linton se sentó en su butaca, junto al fuego, y yo a su lado, en una mecedora, y así pasamos un rato charlando y riendo alegremente cono tantas cosas como teníamos que decirnos y haciendo planes de verano. No te repito nuestra conversación porque estoy segura de que te reirás de nosotros (24, 271).
CASTILLO (TM4) (1989)	Me trajo vino caliente y pan de jengibre , y estuvo muy amable. Linton se sentó en su sillón y yo en una mecedora junto al fuego. Nos reímos y charlamos alegremente, descubrimos que teníamos mucho que decirnos. Hicimos planes de donde iríamos y lo que íbamos a hacer en verano; no te repito porque dirás que son bobadas (24, 377)
D'AMONVILL E ALEGRÍA (TM5) (2012)	Zillah me trajo vino caliente y pan de jengibre , y se mostró amabilísima conmigo. Linton se sentó en el sillón y yo en la pequeña mecedora que hay junto a la chimenea. Estuvimos riendo y hablando muy animadamente, contándonos muchas cosas. Planeamos a dónde iríamos y las cosas que haríamos cuando llegase el verano. Eso no hace falta que lo repita, porque te parecerán tonterías (10, 301).

Comentario

En nuestra opinión, el vocablo no debería presentar problemas de traducción, debido a que es una referencia cultural bastante conocida en la cultura meta; no obstante, no se ha traducido correctamente. Esta afirmación se confirma si observamos algunas soluciones, donde se cambia por completo el sentido de *gingerbread*. En primer lugar, en la primera etapa traductológica analizada, Montoliu (1921) ha escogido correctamente «pan de gengibre». Percibimos en este caso un cambio ortográfico en el vocablo. La palabra «gengibre» aparecía recogida en el DRAE hasta su edición de 1832. Por otro lado, Luaces (1942), como suele ocurrir en otras de sus traducciones, por desconocimiento de la equivalencia, traducción libre o domesticación, omite el nombre en cuestión y lo sustituye simplemente por «tortas».

En relación a la etimología de la palabra *gingerbread*; *ginger* no está relacionada con *bread*. Esto se confirma tras consultar la definición etimológica que proporciona el *Oxford Dictionary: An A-Z of Food and Drink*:

The cakelike consistency of gingerbread bears little resemblance to bread, so it comes as no surprise that *gingerbread* has no etymological connection with *bread*. It was originally, in the thirteenth century, *gingebras*, a word borrowed from Old French which meant 'preserved ginger'. But by the mid-fourteenth century, through the process known as folk etymology (the substitution of a more familiar for a less familiar form), *-bread* had begun to replace *-bras*, and it was only a matter of time before sense followed form. One of the earliest known recipes for it, in the early fifteenth-century cookery book *Good Cookery*, directs that it be made with breadcrumbs boiled in honey with ginger

and other spices. This is the lineal ancestor of the modern soft cakelike gingerbread in which treacle has replaced honey.

Como hemos podido comprobar en la definición aportada, *bread* no está relacionado en este caso con pan, pero los traductores en la mayoría de las ocasiones optan por un calco, como se expone a continuación, «pan de jengibre». En la definición aportada por *Oxford Dictionary: An A-Z of Food and Drink* se menciona que, en una de las recetas a principios de siglo XV, del libro *Good Cookery*, se especifica ue se debía preparar «with breadcrumbs boiled in honey with ginger and other spices».

El DRAE en su segunda acepción de «especia» recoge «postres que se servían antiguamente para beber vino». Por otro lado, el OED explica en una de las acepciones para el vocablo *gingerbread*, «from the 15th c. onwards: A kind of plain cake, compounded with treacle, and highly flavoured with ginger. Formerly made into shapes of men, animals, letters of the alphabet, etc., which were often gilded». El diccionario de Johnson, por su parte, nos ofrece la siguiente acepción: «a kind of farinaceous sweetmeat made of dough, like that of bread of biscuit, sweetened with treacle, and flavoured with ginger and some aromatic feed. It is sometimes gilt». En el segundo periodo, El Bachiller Canseco (1947) selecciona «tortas hechas al horno» y finalmente, en la tercera etapa traductológica estudiada, todos escogen «pan de jengibre»; sin embargo, se omite cualquier referencia a la cultura fuente.

5.1.3.2. Bebidas

Los elementos culturales agrupados en este apartado hacen referencia a diversos tipos de bebidas que se consumían habitualmente en la cultura victoriana. Desde el famoso *mulled ale*, hasta el no menos renombrado *negus*, esta categoría nos permite conocer los métodos de preparación y consumición de bebidas alcohólicas.

a) *Mulled ale*

Contexto

Al comienzo del capítulo 7 (volumen I), Catherine vuelve a *Wuthering Heights*, después de haber pasado cinco semanas recuperándose en Thrushcross Grange. La señora Linton ha pasado estas cinco semanas educándola, refinándola y transforma a la chica en una hermosa joven. En la casa, los señores Earnshaw acaparan la atención de la niña con chucherías que serán otorgadas a los pequeños Linton en señal de agradecimiento, además los invitan a cenar el día siguiente. En ese momento, Nelly permanece sola y alude en su narración a esta bebida.

TO (1847)	Under these circumstances I remained solitary. I smelt the rich scent of the heating spices; and admired the shining kitchen utensils, the polished clock, decked in holly, the silver mugs ranged on a tray ready to be filled with mulled ale for supper; and, above all, the speckless purity of my particular care -- the scoured and well-swept floor (7, 30).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Con tales circunstancias, me quedé sola. Olía el rico perfume de las especias que se estaban cociendo, y admiraba los brillantes utensilios de cocina, y el pulido reloj, adornado de

	agrifolio, los vasos de plata, alineados en una bandeja, dispuestos a ser llenados de hidromiel para la cena; y sobre todo, la inmaculada pureza del bien fregado y barrido suelo, el objeto de mi particular solicitud (7, 90).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Me quedé sola. La cocina olí fuertemente a las especias de los guisos. Yo miraba la brillante batería de cocina, el reluciente reloj, los vasos de plata alineados en bandeja [Ø] y la impecable limpieza del suelo, de cuyo barrido y fregado me había preocupado con especial esmero (7, 69)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Luego me quedé sola, aspirando el grato olor a las especias, admirando la brillante batería de la cocina, el pulimentado reloj rodeado de acebo, los cubiletes de plata colocados en una bandeja y preparados para llenarse de espumosa cerveza durante la cena, y sobre todo, la impecable limpieza de lo que a mí me incumbía, así como el frotado y bien barrido suelo (7, 76)
CASTILLO (TM4) (1989)	En tales circunstancias me quedé sola. Olía el rico olor de las especias que se estaban cociendo, admiraba los brillantes utensilios de la cocina, el bruñido reloj cubierto de acebo, las jarras de plata alineadas en una bandeja, listas para que se llenaran de vino azucarado , y sobre todo la limpieza inmaculada del objeto especial de mis cuidados: el suelo barrido y fregado a conciencia (7, 185). (N. de la T.) <i>Mulled ale: literalmente consiste en un bebida hecha con cerveza azucarada y caliente a la que a veces se le añade una yema batida.</i>
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	En tales circunstancias, me quedé sola, oliendo al delicioso guiso con especias, admirando las deslumbrante batería de cocina, el lustroso reloj adornado con acebo, las jarras de plata dispuestas en una bandeja, a punto para llenarse con cerveza caliente sazónada con azúcar y especias para la cena; pero, sobre todo, la inmaculada limpieza del suelo, que era mi responsabilidad barrer y fregar a conciencia (7, 71).

Comentario

En el primer ejemplo, todos intentan reproducir esta referencia en su traducción, a excepción de G. de Luaces (1942) que la omite. Por un lado, en el primer periodo, encontramos «hidromiel» en la traducción de Montoliu (1921), término que el diccionario DRAE recoge como «agua mezclada con miel». Es destacable que este sea el único traductor que selecciona esta opción errónea: el equivalente no recoge todas las connotaciones de *mulled ale*. El OED, por su parte, define el término *mulled*, en su primera acepción de la siguiente forma: «Of wine, beer, etc.: made into a hot drink with added sugar, spices, fruit, etc., and formerly sometimes thickened with beaten egg yolk. Of water or vinegar: (app.) †sweetened and heated (*obs.*). Freq. in mulled wine». Según la explicación de Lavín Camacho¹⁷⁴, este lo considera «especie de ponche» que puede tratarse de un «brebaje». Por otro lado, G. de Luaces (1942), como se ha percibido en ejemplos anteriores, omite una dificultad a la que el traductor se tiene que enfrentar: la referencia cultural. Pérez Ferrero (1942) selecciona «cerveza clara», así incluye en su traducción connotaciones que lleva implícitas *ale*¹⁷⁵; sin embargo, no hace referencia a *mulled ale*.

¹⁷⁴Lavín Camacho (1984: 85) clarifica el significado de *mulled-ale* en una nota a pie de página como: «especie de ponche (brebaje con cerveza caliente o templada a la que se le añade azúcar y una yema batida)».

¹⁷⁵Se considera relevante mencionar que *ale* y *beer* eran sinónimos. García González (2005: 384) explica: «Según el OED, parece ser que “beer” y “ale” son al principio sinónimos, pero luego el primer vocablo se queda reservado para la bebida alcohólica obtenida de granos y cebada fermentados y, además, aromatizados con lúpulo; en la actualidad, sin embargo, “beer” es el término genérico para este tipo de bebida que se fabrica a partir de la cebada, y “ale” se aplica a la de colores más claros en la que la cebada ha sido tostada».

En el segundo periodo, del mismo modo, en la traducción de El Bachiller Canseco (1947) nos encontramos ante una ampliación del traductor, como se detalla a continuación en la cita «cerveza espumosa».

Respecto a las estrategias de traducción, el texto de Castillo (1989) es el único que recoge una actitud explicativa del respectivo vocablo en cursiva, aunque opta por el mismo término del TO. Además, Castillo (1989) menciona en una nota a pie de página que estamos ante una «bebida hecha con cerveza azucarada»; sin embargo ha optado por la solución «vino azucarado». D` Amonville Alegría (2012), por su parte, escoge una traducción explicativa, «cerveza caliente sazónada con azúcar y especias», opción que consideramos correcta; sin embargo, se considera imprescindible que el traductor aluda a la referencia original con una nota a pie de página o algún otro tipo de paratexto.

Finalmente, la variedad de términos empleada para denominar esta bebida puede hacernos dudar sobre su origen y composición, debido a que algunos traductores la traducen por vino y otros por cerveza. Además, volvemos a observar, una vez más, que en las traducciones no se hace referencia al significado de este término, a excepción de en la de Castillo (1989), quien, a pesar de su conocimiento, comete un error de traducción; sin embargo, su explicación es fundamental para que los lectores conozcan la referencia original que se enmarca en un contexto literario.

Como se desprende del análisis, solo la traducción de D` Amonville Alegría (2012) logra reflejar el sentido del texto original.

b) *Negus*

Contexto

En el capítulo 6 (volumen I), Hindley llega a *Wuthering Heights* en compañía de su esposa Frances con el propósito de asistir el funeral de su padre. Heathcliff y Catherine escapan a jugar por los páramos y se acercan a Thrushcross Grange; comienzan a espiar y a mofarse de los Linton; sin embargo, en esta ocasión, Skulker ataca a Catherine y la muerde. Los Linton acogen a Catherine en Thrushcross Grange y la niña recibe numerosas atenciones: la criada trae una palangana de agua caliente y le lava los pies, Isabella le trae una bandeja de pasteles y el señor Linton le prepara un vaso de *negus*.

TO (1847)	Linton took off the grey cloak of the dairy-maid which we had borrowed for our excursion, shaking her head and expostulating with her, I suppose: she was a young lady, and they made a distinction between her treatment and mine. Then the woman-servant brought a basin of warm water, and washed her feet; and Mr. Linton mixed a tumbler of negus , and Isabella emptied a plateful of cakes into her lap, and Edgar stood gaping at a distance (6, 26).
MONTOLIU (TM1) (1921)	La señora Linton le quitó el manto gris de la lechera, que habíamos tomado para nuestra excursión, sacudiendo la cabeza y reprendiéndola según creo. (Como ella era una señorita, le daban distinto trato que a mí.) Entonces la criada trajo un lebrillo con agua caliente, y la lavó los pies. El señor Linton la dió un vaso de hidromiel , e Isabel puso en su falda un plato de pasteles, mientras Edgardo permanecía embobado a distancia. (6, 84)

G. DE LUACES (TM2) (1942)	[...] y la señora Linton, que le había quitado el mantón a la criada, que habíamos cogido para hacer nuestra excursión, le hablaba, supongo que reprendiéndola. Como era una señorita la trataban de otra forma que a mí. La criada trajo una palangana de agua caliente y le lavaron el pie. Luego el señor Linton le ofreció un vasito de vino dulce , mientras Isabel le ponía en el regazo un plato con bollos y Eduardo permanecía silencioso a poca distancia (6, 65).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	La señora Linton le quitó el mantón gris de la lechera, que habíamos cogido para nuestra excursión, moviendo la cabeza y excusándonos con ella, supongo. Era una señorita y hacían distinciones entre ella y yo. Entonces la criada trajo una palangana con agua tibia y le lavó los pies, y el señor Linton le preparó un ponche , Isabella le vació una fuente entera de pastas en la falda y Edgar se quedó embobado mirando a cierta distancia (6, 72).
CASTILLO (TM4) (1989)	La señora Linton le quitó la capa gris de la lechera que habíamos cogido para nuestra excursión, moviendo la cabeza y, supongo que regañándola; como era una señorita hacían diferencia entre el trato que le daban a ella y el que me daban a mí. Luego la criada trajo una palangana de agua caliente y le lavó los pies. El señor Linton le preparó un vaso de vino caliente mezclado con agua , e Isabella le puso en su falda una bandeja de pasteles, mientras que Edgar la miraba boquiabierto a distancia (6, 181). (N. de la T.) <i>Negus</i> : brebaje compuesto de vino especial (oportó o jerez) y agua caliente azucarada. Su nombre procede del coronel Francis Negus (fallecido en 1732)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	»La vi sentada tranquilamente en el sofá. La señora Linton le había quitado la capa gris de la lechera que habíamos robado para nuestra excursión y creo que la estaban reconviniendo, porque sacudía la cabeza. No dejaba de ser una señorita, y no se la podía tratar de la misma manera que a mí. Después la sirvienta trajo una jofaina con agua templada y le lavó los pies. El señor Linton le preparó un ponche e Isabella volcó en el regazo un plato lleno de dulces. Edgar guardaba cierta distancia y la miraba boquiabierto (6, 66).

Comentario

La aparición de *negus*¹⁷⁶ constituye una excelente oportunidad para constatar si los traductores, al desconocer la referencia cultural, mantienen sus soluciones que escogieron para *mulled-ale* o las modifican al tratarse de un nuevo término. En el primer periodo, Montoliu (1921) selecciona el mismo término, «hidromiel», que empleó para traducir *mulled-ale*. Además, se debe mencionar el uso de términos o expresiones en la traducción de Montoliu (1921) como «la lavó» o «la dió». El laísmo es un fenómeno lingüístico propio de la lengua española (y, dentro de esta, de la hablada en zonas geográficas concretas); debemos mencionar, además, el del leísmo, cuyo uso se circunscribe, en líneas generales, a las mismas áreas geográficas que el primero¹⁷⁷. Esta decisión nos parece acertada en cuanto a la definición que aporta el OED, que en su segunda acepción define *negus*¹⁷⁸ como «a drink made from wine (usually port or sherry) mixed with hot water, sweetened with sugar and sometimes flavoured»; sin embargo, esta solución se considera incompleta. Por otro lado, G. de Luaces (1942), en este ejemplo, sí traduce este término como «vino dulce» y opta por la generalización; si recordamos, este traductor omitía la traducción de *mulled-ale*. A nuestro juicio, Montoliu (1921) hace uso de la estrategia de la adaptación y traduce el vocablo como «hidromiel».

¹⁷⁶ El diccionario monolingüe Oxford: *An A-Z of Food and Drink* proporciona la siguiente definición para *negus*: «was an eighteenth- and nineteenth-century version of hot punch made usually with port, sweetened, and flavoured with lemon and nutmeg. It was invented by Colonel Francis Negus (died 1732)».

¹⁷⁷ «Este fenómeno es propio de la zona central y noroccidental de Castilla» (Véase el Diccionario Panhispánico de Dudas, RAE).

¹⁷⁸ Lavín Camacho (1984: 82) clarifica el significado de *negus* en una nota a pie de página: «brebaje compuesto de vino y agua caliente azucarada. Debe su nombre a Francis Negus (m 1732)».

En el segundo periodo, encontramos la técnica de adaptación de «ponche» por parte de El Bachiller Canseco (1947) y de D'Amonville Alegría (2012). Esta traducción pone de manifiesto que, El Bachiller Canseco (1947), sí percibía una diferencia entre *mulled-ale* y *negus*. Además, como indica el DRAE, «ponche» es «bebida que se hace mezclando ron u otro licor espirituoso con agua, limón y azúcar. A veces se le añade té».

Finalmente, Castillo (1989) escoge «vino caliente mezclado con agua», solución que nos parecería acertada si llevara consigo la connotación de «azucarada»; aunque dicha connotación aparece en la definición que aporta el OED para este vocablo y que ha sido anteriormente mencionada. Es destacable el hecho de que Castillo (1989) especifique en su nota a pie de página que este brebaje está compuesto de vino especial (oportó o jerez).

5.1.3.3. Monedas

En este apartado incluimos una serie de unidades monetarias y monedas que se encontraban en curso en la época victoriana. En nuestro comentario sobre los *farthings*, *sovereigns* y *shillings* de *Wuthering Heights*, nos referiremos a sus características numismáticas y al valor que tienen en el texto de E. Brontë.

Se trata este, como se mencionaba al comienzo del apartado, de uno de los aspectos destacados de la investigación. A partir de este estudio, seleccionamos las unidades monetarias que planteaban problemas en el momento de la traducción.

En este estudio se pretende determinar en qué términos se encuentra la dificultad de traducción, si la solución escogida resulta aceptable y sobre todo si puede resultar extraña a los lectores, si el traductor opta por el uso de la estrategia de extranjerización. Además se observará si realmente la unidad monetaria seleccionada por los traductores es apropiada en el contexto y si el significado de los términos en cuestión en una obra victoriana puede resultar extraño a los lectores actuales.

a) *Farthing*

Contexto

El primer vocablo, *farthing*, aparece en el capítulo 16 (volumen II); la narradora es Zillah, y le explica a Nelly que al llegar la señora Linton a *Wuthering Heights*, lo primero que hizo fue ir escaleras arriba sin dar las buenas noches. Cuando Heathcliff y Earnshaw están desayunando, la señora Linton irrumpe porque considera necesario llamar a un médico antes de que muera Linton.

TO (1847)	“We know that!” answered Heathcliff; “but his life is not worth a farthing , and I won’t spend a farthing on him.” “But I cannot tell how to do,” she said; “and if nobody will help me, he’ll die!” (II, 16, 312)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Ya lo sabemos contestó Heathcliff—; pero su vida no vale un ochavo , y ni un ochavo quiero gastar en él.

	—Pues yo no sé qué hacer —dijo ella—, y si nadie me ayuda, ¡se morirá! (30, 443)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Ya lo sé respondió — Heathcliff—, pero su vale no vale ni un cuarto de penique , y ni un cuarto de penique me gastaré en él. — Pues si no se le auxilia, se morirá, porque yo no sé qué hacer— dijo la joven (30, 303).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Y a lo sabemos —contestó Heathcliff—; pero su vida no vale un cuarto y ni un cuarto he de gastar por él. —Pues yo no puedo hacer nada por él —dijo—, y si nadie me ayuda se va a morir (30, 316).
CASTILLO (TM4) (1989)	—Ya lo sabemos —contestó Heathcliff—; pero su vida no vale un farthing , no me lo gastaré en él. —Pero no sé qué hacer—dijo ella—, y si nadie me ayuda se morirá (30, 420). (N. de la T.) <i>Farthing: moneda que es la cuarta parte de un penique.</i>
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Eso ya lo sabemos!—contestó Heathcliff—. Pero su vida no vale un penique , y no pienso gastarme ni uno en él. >>—¡Pero es que no sé qué hacer—dijo ella—, y si nadie me ayuda morirá (30, 356).

Comentario

Esta vez es destacable el hecho de que Montoliu (1921) haya seleccionado «ochavo»; así, se ha llevado a cabo una adaptación cultural en la que se ha sustituido el *farthing* inglés por una moneda española. En cuanto al sustantivo *farthing*, el diccionario Johnson proporciona la siguiente definición: «the fourth of a penny; the smallest English coin» es similar a la del OED.

The quarter of a penny; the coin representing this value. (Until 17th c. chiefly a silver coin; subsequently of copper alloys; then of bronze.) In translations of the N.T. used for the two Roman coins *as* and *quadrans*, respectively the tenth and the fourth part of a *denarius*. The farthing ceased to be legal tender in 1961.

Debido a que se desconocía el significado de «ochavo», se consultó el DRAE, que en su segunda acepción lo define como:

Moneda española de cobre con peso de un octavo de onza y valor de dos maravedís, mandada labrar por Felipe III y que, conservando el valor primitivo, pero disminuyendo en peso, se siguió acuñando hasta mediados del siglo XIX.

En relación a la moneda, el DRAE especifica que su periodo de acuñación fue hasta el siglo XIX. Posiblemente los traductores optaron por esta solución al ser una moneda en uso en España en el siglo XIX, periodo en el cual *Wuthering Heights* fue escrita. Sin embargo, si se consulta el término «maravedí», la primera opción del DRAE nos especifica que se trata de una «moneda española, efectiva unas veces y otras imaginaria, que ha tenido diferentes valores y calificativos». Además, el DUE tampoco especifica el valor de la moneda, simplemente indica «antigua moneda de cobre».

El empleo de este equivalente nos parece acertado, debido a que «un ochavo» equivalía a dos maravedís; así, según explica Campillo Arnaiz (2005: 192) «un maravedí era una moneda de tan poco valor que, tal y como señala el DUE frases como «IMPORTAR [NO IMPORTAR] una cosa UN MARAVEDÍ» se emplearon para indicar que algo no importaba nada». Como se puede comprobar, el equivalente cultural propuesto se aproxima notablemente al uso y función del elemento cultural inglés,

y su empleo en la traducción facilita la comprensión de los lectores, que no tendrán dificultad para apreciar la intención de Heathcliff. Con este equivalente, debemos mencionar que estamos ante una domesticación, en el que el traductor manifiesta su determinación por adaptar el texto inglés a los usos y costumbres españoles.

A nuestro juicio, tras consultar las definiciones aportadas por el Johnson y el OED, consideramos la traducción de G. de Luaces: «cuarto de penique» como correcta, puesto que se ajusta con mayor precisión al término inglés. En el periodo medio, El Bachiller Canseco (1947) opta por «cuarto», solución que a nuestro juicio es incompleta.

Gracias a la solución que propone Castillo (1989) con la respectiva nota a pie de página, podemos determinar con exactitud su valor definitivo, y todos los lectores pueden deducir la validez de esta moneda.

A nuestro juicio, la explicación del traductor transmite una información de gran valor para los lectores, y además, permite que se obtenga una traducción de sencilla lectura. D'Amonville Alegría (2012), por su parte, no refleja el verdadero valor de la moneda en la solución, que se cita a continuación: «penique». Si recordamos la definición del OED, un *farthing* equivalía a «the quarter of a penny».

a) *Shilling*

Contexto

Como se ha mencionado anteriormente, en el capítulo 7 (volumen I), los Linton dan permiso a Isabella y al joven Linton a que pasen el día a Wuthering Heights con la condición de que Heathcliff se mantenga lejos de ellos. Nelly recuerda al señor Earnshaw, quien le daba un *shilling* como aguinaldo de Navidad y le hace pensar en el cariño que el señor Earnshaw le tenía a Heathcliff y el temor que tenía de que, tras su muerte, el muchacho quedara desprotegido.

I gave due inward applause to every object, and then I remembered how old Earnshaw used to come in when all was tidied, and call me a cant lass, and slip a **shilling** into my hand as a Christmas-box; and from that I went on to think of his fondness for Heathcliff, and his dread lest he should suffer neglect after death had removed him: [...] (I, 7, 30).

Comentario

En cuanto al *shilling*, esta era una de las monedas de plata que, según apunta Llewellyn Jewitt en *English Coins and Tokens* (1886), fue acuñada por primera vez durante el reinado de Enrique VII (de 1485 a 1509) (citado en Campillo Arnaiz, 2005: 182). En cuanto al vocablo *shelling*, no presenta ninguna dificultad de traducción, y es traducido por su equivalente: «chelín». El DRAE, por su parte, define al vocablo como: «Moneda inglesa que equivalía a la vigésima parte de una libra».

b) *Sovereign*

Contexto

En el capítulo 12 (volumen I), Isabella y Heathcliff se fugan. Edgar está muy furioso al enterarse de la noticia y envía a Nelly para que le confirme si la noticia es cierta. Un chico que iba de camino a buscar leche a la Granja le pregunta a Nelly si tenían algún disgusto en la Granja. El chico menciona que alguien habría salido para alcanzarles. Nelly se queda asombrada por las palabras del muchacho. Este se da cuenta de que Nelly no sabe nada y el chico le explica que un caballero y una señora se detuvieron para clavar la herradura de un caballo en la tienda del herrero a dos millas más allá de Gimmer-ton, poco después de la media noche. La hija del herrero se levantó para espiar quiénes eran y los conoció enseguida y reconoció a Heathcliff que le ponía un sovereign en la mano a su padre.

TO (1847)	---And she noticed the man, Heathcliff it was, she felt certain, nob'dy could mistake him, besides---put a sovereign in her father's hand for payment (I, 12, 298).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Se fijó en el hombre—era Heathcliff, estaba segura: además nadie podía confundirle—, que puso una moneda de oro mano de sus padre para el pago (12, 206).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	La hija del herrador se asomó a la puerta y vió que el hombre era Heathcliff. Este entregó una moneda de oro , para pagar (12, 149).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Y se fijó en el hombre: era Heathcliff, estaba segura; nadie podría confundirse; además, puso un soberano en la mano de su padre para pagar (12, 157).
CASTILLO (TM4) (1989)	Se fijó en el hombre, era Heathcliff, estaba segura, nadie le podía confundir, además pagó con una moneda de oro que puso en la mano de su padre (12, 265). (N. de la T.) En el texto original de la novela aparece la palabra <i>sovereign</i> , moneda de oro inglesa que ya ha dejado de estar en circulación, con un valor nominal de una libra.
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Además se fijó en que el hombre (ella está segura que era Heathcliff y, además, nadie podría confundirle con otro) colocaba en la mano de su padre un soberano (12, 164).

EL OED define *sovereign* en su cuarta acepción como:

A gold coin minted in England from the time of Henry VII to Charles I, originally of the value of 22s. 6d. but subsequently worth only 10s. or 11s. There were also double and treble sovereigns. The first group of quotations exhibits some of the enactments relative to the coin, or indications of its value at different dates. See also half-sovereign.

En primer lugar, en el periodo antiguo, Montoliu (1921) ha optado por la técnica de la generalización, como se refleja a continuación en la cita «moneda de oro». Esta solución también ha sido seleccionada por G. de Luaces (1942) y Castillo (1989). Es destacable el hecho de que los traductores no hagan referencia al valor de la moneda; sólo se realiza una descripción física de esta. Como consecuencia, el lector perderá gran parte del valor cultural de la moneda. El término «soberano», como unidad monetaria, no está recogido en el DRAE como tampoco en el DUE.

En el segundo periodo, El Bachiller Canseco (1947) traduce este vocablo como «soberano». D' Amonville Alegría (2012). Castillo (1989) opta por la generalización, tal y como se indica en la cita «moneda de oro». La traductora usa una nota explicativa reflejando las connotaciones del significante podría haber transmitido a los lectores la referencia cultural en su totalidad.

5.1.3.4. Medidas

En esta categoría hemos dado cabida a un conjunto de medidas de longitud, superficie, peso y volumen características del sistema anglosajón. Muchas de ellas todavía siguen en uso; algunas de estas son *inch, feet, pint, quart, miles* y *yards*.

a) *Inch*Contexto

En el capítulo 3 (volumen I), Lockwood pasa la noche en *Wuthering Heights* y se queda a dormir en la habitación que ocupaba Catherine. Lockwood tiene pesadillas, y el fantasma de Catherine se le aparece. Aterrorizado, comienza a gritar que la habitación está encantada y huye. Heathcliff lo maldice y le suplica a Catherine que vuelva. Lockwood baja con cautela a la cocina y allí se tumba en uno de los bancos; el otro lo ocupa el gato Grimalkin. De repente, Joseph aparece, hace bajar al gato y ocupando su sitio, comienza a rellenar la pipa con tabaco.

TO (1847)	He cast a sinister look at the little flame which I had enticed to play between the ribs, swept the cat from its elevation, and bestowing himself in the vacancy, commenced the operation of stuffing a three-inch pipe with tobacco; my presence in his sanctum was evidently esteemed a piece of impudence too shameful for remark (I, 3, 61-62).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Lanzó una siniestra mirada a la pequeña llama que yo había logrado encender, arrojó al gato de u altura, y adjudicándose a sí mismo la vacante, empezó a llenar de tabaco una pipa de tres pulgadas . Mi presencia en su lugar sagrado era evidentemente considerada como una insolencia demasiado vergonzosa para ser objeto de observación. (3, 52).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Dirigió una tétrica mirada a llama, que yo había encendido, expulsó al gato de su lugar, se apoderó de él, y se dirigió a cargar de tabaco una pipa que medía tres pulgadas de longitud . Debía considerar mi presencia de santuario como una desvergüenza tal que no merecía ni comentario siquiera (3, 41).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Dirigió una siniestra mirada a la llamita que yo había encendido trabajosamente, echó al gato de su banco, e instalándose en su lugar, comenzó la operación a rellenar de tabaco una gran pipa . Mi presencia en su santuario le estimaba evidentemente como una profanación. (3, 49-50).
CASTILLO (TM4) (1989)	Echó una mirada siniestra a la llamita que yo había logrado encender, tiró al gato de su altura, instalándose él en el sitio vacante y empezó la operación de llenar de tabaco una pipa de tres pulgadas . Mi presencia en el santuario le parecía evidentemente una insolencia demasiado vergonzosa para tenerla en cuenta (3, 50).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Lanzó una mirada siniestra hacia la llamita que yo había conseguido reanimar, hizo bajar al gato y, ocupando su sitio, inició la operación de rellenar con tabaco una pipa de más de siete centímetros . Evidentemente que a sus ojos mi presencia en su santuario era una insolencia tan reprochable que no merecía ningún comentario (3, 40).

Comentario

Como se puede observar, Montoliu (1921) selecciona «pipa de tres pulgadas» y G. de Luaces (1942), por su parte, escoge «una pipa que medía tres pulgadas de longitud»; ambas soluciones hacen referencia al sistema de medidas inglesa.

En el periodo medio, El Bachiller Canseco (1947) opta por la generalización y selecciona «una gran pipa»; así, omite el equivalente de longitud en favor de un adjetivo que indica las dimensiones. En el periodo moderno, Castillo (1989) selecciona «pipa de tres pulgadas»; en este caso sí explica con su

nota introductoria (1989: 128) que una pulgada son «2,50 centímetros». D' Amonville Alegría (2012) adapta el TO a la CM., tal y como se indica a continuación «pipa de más de siete centímetros».

b) *Feet*

Contexto

Al comienzo del capítulo 2 (volumen II), Cathy da a luz a una niña enclenque y sietemesina. Catherine muere y Nelly Dean se dispone a comunicar la terrible noticia a Heathcliff, quien se encuentra a pocos metros parque adentro.

TO (1847)	He was there---at least a few yards further in the park; leant against an old ash tree, his hat off, and his hair soaked with the dew that had gathered on the budded branches, and fell pattering round him. He had been standing a long time in that position, for I saw a pair of ousels passing and repassing, scarcely three feet from him, busy in building their nest, and regarding his proximity no more than that (II, 2, 25)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Sin duda había estado mucho tiempo en aquella posición, pues vi pasar y repasar un par de mirlos a tres pies apenas de donde estaba, atareados en construir su nido, no haciendo más caso de él que de un tronco de un árbol. Volaron cuando me acerqué, y él, alzando los ojos, dijo: —¡Ha muerto! No te he esperado para saber esto. Quitá el pañuelo no lloriquees delante de mí. —¡Al diablo todos vosotros! ¡No necesita ella de «vuestras» lágrimas! (16, 256)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Debía llevar mucho tiempo en aquella postura, porque reparé en una pareja de mirlos que iban y venían a menos de tres pies de distancia de él, ocupándose en construir su nido, y tan ajenos a la presencia de Heathcliff como si tuviera un tronco de árbol. Al acercarme, echaron a volar, y él, levantando los ojos, me dijo: —¡Ha muerto! ¡Tanto esperar para acabar recibiendo esta noticia! Vamos: fuera este pañuelo; no me vengas con llantos... ¡Id todos al diablo! ¿Para qué le valdrán vuestras lágrimas? (16, 185).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Había estado en pie largo tiempo, en esa misma posición, porque vi una pareja de mirlo pasando y repasando a pocos pasos de él , ocupados en hacer su nido, y a los que no alteraba su presencia, como si fuese un arbusto más entre los árboles. Volaron asustados al acercarme y él, alzando los ojos, me dijo: —¡Ha muerto! No te he esperado para saberlo. Guarda este pañuelo; no lloriquees delante de mí. ¡Maldito sean todos! ¡No necesita ella de nuestras lágrimas! (16, 191).
CASTILLO (TM4) (1989)	Debí de estar mucho tiempo de pie en aquella postura, porque vi a una pareja de mirlos que pasaban y volvían a pasar, apenas a tres pies de distancia ¹⁷⁹ , ocupados en construir su nido, y considerando su proximidad no más que si fuera un leño. Echaron a volar al acercarme yo, él levantó los ojos y dijo: —¡Ha muerto! No te he esperado para enterarme. Aparta ese pañuelo, no lloriquees delante de mí. Al diablo todos vosotros. Ella no necesita de vuestras lágrimas (16, 198).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Debía de llevar mucho tiempo en aquella postura, porque vi a una pareja de mirlos que pasaban y volvían a pasar a un metro escaso de él , ocupados en construirse un nido y concediendo a su presencia la misma importancia que darían a un tronco. Con mi llegada alzaron el vuelo; él levantó entonces la mirada y dijo: —¡Ha muerto! No he esperado a que llegaras para saberlo. Guarda el pañuelo, no lloriquees delante de mí. ¡Maldito seáis todos vosotros! Ella no necesita ninguna de vuestras lágrimas (16, 206)

Comentario

En lo que respecta a su traducción de *scarcely three feet*, creemos que la solución de Montoliu (1921), que a continuación especificamos, «a tres pies», es extraña a ojos del lector si no se indica la equivalencia. En el segundo periodo, G. de Luaces (1942) selecciona «a menos tres pies de distancia» y hace referencia al sistema métrico inglés. Según el *Oxford English Dictionary* (2004 a), *foot* es «a unit for measuring length equal to 12 inches or 30.48 centimetres». El Bachiller Canseco (1947) omite la

¹⁷⁹Castillo (1989: 128) incluye en su edición una nota explicativa donde expone las equivalencias de medidas de longitud: Milla = 1,700 metros; yarda = 91,50 centímetros; pie = 30,5 centímetros; pulgada = 2,50 centímetros.

referencia cultural, como se indica en la cita «a pocos pasos de él». Posteriormente, Castillo (1989) opta por «apenas a tres pies de distancia»; sin embargo, en esta ocasión no añade ninguna nota a pie de página explicativa. Así, consideramos su opción, como el resto de las analizadas, como incompleta. D' Amonville Alegría (2012) adapta el vocablo con las medidas de la cultura meta, como se refleja en la cita: «a un metro escaso de él».

c) *Mile*

Contexto

Al final del capítulo 1 (volumen I), Lockwood se da cuenta de que Heathcliff no quiere que vuelva a Wuthering Heights y que no le ha gustado su intrusión; sin embargo al comienzo del capítulo 2 (volumen II), Lockwood toma su almuerzo en Thruscross Grange y ve a una joven sirvienta rodeada de cepillos y carboneras, que levantaba un polvo infernal al echar montones de ceniza sobre las llamas para extinguirlas. Debido a este espectáculo, coge su sombrero y decide volver a hacer una visita a Wuthering Heights:

TO (1847)	I saw a servant-girl on her knees surrounded by brushes and coal-scuttles, and raising an infernal dust as she extinguished the flames with heaps of cinders. This spectacle drove me back immediately; I took my hat, and, after a four-miles' walk , arrived at Heathcliff's garden-gate just in time to escape the first feathery flakes of a snow-shower (I, 2, 15).
MONTOIU (TM1) (1921)	[...] vi a una joven criada que, de rodillas, circundada de escobas y cubos de carbón, levantaba un polvo infernal, al apagar las llamas con nubes de ceniza. Este espectáculo me hizo retroceder en el acto; tomé el sombrero, y tras una marcha de cuatro millas llegué a la entrada del jardín de Heathcliff con tiempo preciso para escapar a los primeros espumosos copos de un chubasco de nieve (2, 23).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	[...] hallé en él a una criada arrodillada ante la chimenea y luchando para apagar las llamas con nubes de ceniza con las que levantaba una polvareda infernal. Semejante espectáculo me desanimó. Cogi el sombrero y, tras una caminata de cuatro millas , llegué a casa de Heathcliff en el preciso instante en que comenzaban a caer los primeros copos de chubasco de aguanieve (2, 20).
El BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] vi a una criada joven, de rodillas, rodeada de cepillos y de cubos de carbón, levantando un polvo infernal al querer apagar las llamas de la chimenea con montones de ceniza. El espectáculo me hizo retroceder inmediatamente: cogí mi sombrero y, después de un paseo de cuatro millas , llegué a la verja del jardín de Heathcliff justo a punto de librarme de los primeros copos de una tormenta de nieve (2, 29).
CASTILLO (TM4) (1989)	[...] vi a una criadita de rodillas, rodeada de escobas y de cubos de carbón y levantando un polvo infernal al apagar las brasas con montones de ceniza. Este espectáculo me echó para atrás inmediatamente, cogí el sombrero, y después de cuatro millas de caminata, llegué a la verja del jardín de Heathcliff justo a tiempo de escapar a los primeros y ligeros copos de nevada (2, 138).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	[...] vi a una joven sirvienta de hinojos, rodeada de cepillos y carboneras, que levantaba un polvo infernal al echar montones de ceniza sobre las llamas para extinguirlas. Aquel espectáculo me echó hacia atrás en el acto. Agarré mi sombrero y, tras una caminata de más de seis kilómetros , llegué a la verja del jardín de Heathcliff justo antes de que empezaran a caer los primeros copos plumosos de una nevada (2: 16).

Comentario

Como se observa en este tercer ejemplo todos los traductores, a excepción de D' Amonville Alegría (2012) seleccionan «cuatro millas». En nuestra opinión, aunque consideramos que la milla es una medida inglesa que será conocida por gran parte de los lectores, creemos que estos no sabrían determinar con exactitud su longitud exacta. Como se apuntaba anteriormente, la traductora Castillo (1989: 128), a diferencia de los demás, es la única que al comienzo de la novela explica la equivalencia

de las medidas de longitud, así menciona que una milla son 1,700 metros. D' Amonville Alegría (2012), por su parte, lo traslada a la cultura meta con el propósito de no causar problemas de comprensión para el receptor de la traducción. Finalmente, es destacable el hecho de que casi todos los traductores optan por el préstamo naturalizado. Si este estuviera acompañado con su correspondiente nota explicativa, nos parecería una propuesta de traducción acertada, puesto que el texto traducido estaría en consonancia con el contexto de la obra y no supondría un obstáculo para la comprensión de los lectores.

d) *Quart*

Contexto

En relación al vocablo *quart*, consideramos su estudio interesante desde el punto de vista de los sistemas de medición, y podremos observar en el análisis si los traductores eligen una solución clara y precisa. En el capítulo 9 (volumen II), la joven Cathy y Nelly llegan a Wuthering Heights. El joven Linton y Catherine han estado carteándose y ella se acerca a visitarlo y ve a Joseph:

TO (1847)	Joseph seemed sitting in a sort of elysium alone, beside a roaring fire; a quart of ale on the table near him, bristling with large pieces of toasted oat cake; and his black, short pipe in his mouth (II, 9, 183).
MONTOLIU (TM1) (1921)	José parecía estar en el cielo; solo, sentado junto a un fuego rugiente, con un gran vaso de cerveza sobre la mesa, adornado con grandes trozo de torta de avena, y con su negra y corta pipa en la boca (23, 359).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	José se hallaba sentado. En torno suyo había organizado un paraíso para su personal placer; a su lado crepitaba el fuego, sobre la mesa a que estaba instalado había un enorme vaso de cerveza rodeado de gruesas rebanadas de torta de avena, y en la boca tenía su negra pipa (23, 249).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Joseph, sentado al amor de la lumbre, parecía gozar de las delicias edénicas con su negra y corta pipa en la boca y una jarra de cerveza sobre la mesa, adornada ésta con grandes trozos de torta de avena (23, 259).
CASTILLO (TM4) (1989)	José parecía estar sentado en una especie de elíseo, solo, junto al crepitante fuego, un gran vaso de cerveza junto a él cubierto de enormes pedazos de torta de avena tostada, y su pipa, negra y corta, en la boca (23, 366).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Joseph estaba sentado junto a un fuego crepitante y parecía sumido en una suerte de elíseo particular. Sobre una mesita situada a su lado había una jarra de cerveza , y un montón de grandes pedazos de torta de avena, y tenía en los labios la pipa corta y negra (23: 288).

Comentario

En los ejemplos que a continuación se detallan, analizaremos la solución aportada por cada traductor para dos contextos distintos, así como si las soluciones aportadas por los traductores varían según el contexto donde aparezca el vocablo. Por un parte, tanto Montoliu (1921) como G. de Luaces (1942) optan por la generalización; así los dos primeros traductores seleccionan «un gran vaso de cerveza» y el tercero escoge «un enorme vaso de cerveza». El inconveniente de esta traducción radica en que los lectores pueden encontrar el uso de *cuartillo* fuera de lugar en una obra británica, ya que este es un término que pertenece exclusivamente a la cultura española. Si atendemos a la definición que el

Oxford Thesaurus of English (2004a) propone para *pint* «(1) A unit for measuring liquids and some dry goods. There are 8 pints in a gallon, equal to 0.568 of a litre in the UK and 0.473 of a litre in the US».

En el segundo periodo, El Bachiller Canseco (1947) escoge «jarra de cerveza». Castillo (1989) selecciona por su parte «gran vaso de cerveza» y D' Amonville Alegría (2012) opta por la misma solución que El Bachiller Canseco (1947), «jarra de cerveza»; así ambos emplean la generalización.

e) *Pint*

Contexto

Al comienzo del capítulo 18 (volumen II), Lockwood llega a *Wuthering Heights* con el propósito de arreglar sus cuentas sobre el alquiler con Heathcliff. Nelly menciona que deberá tratar esos asuntos con la señora Heathcliff porque Heathcliff ha muerto hace tres meses. Nelly lo ve cansado y le ofrece una *reaming silver pint*.

TO (1847)	She did not stay to retaliate, but re-entered in a minute, bearing a reaming silver pint , whose contents I lauded with becoming earnestness. And afterwards she furnished me with the sequel of Heathcliff's history. He had a 'queer' end, as she expressed it (II, 18, 351).
MONTOLIU (TM1) (1921)	No se detuvo ella para replicar, y volvió al minuto, con un espumante vaso de plata , cuyo contenido loé con todo encarecimiento. Luego me obsequió con el final de la historia del señor Heathcliff (32, 142).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	OMISIÓN DE PÁRRAFO.
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	No se entretuvo en replicar y en seguida volvió con un jarro de plata que vertía abundantemente espuma por sus bordes. Bebí y ponderé su grato obsequio, disponiéndome a escuchar el <i>curioso fin</i> de la historia de Heathcliff, y que es como sigue (32, 333).
CASTILLO (TM4) (1989)	Neli no se detuvo para replicar, y volvió al minuto con un rebosante jarro de plata , cuyo contenido alabé con adecuada seriedad. Luego me obsequió con la continuación de la historia de Heathcliff, que había tenido un extraño fin, según decía (32, 437).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	La señora Dean no se paró a contestar. Volvió un minuto después con una jarra de plata desbordante de espuma , cuyo contenido ensalcé encarecidamente. Luego me proporcionó el final de la historia de Heathcliff. Tuvo un «extraño» final, según su propia expresión (32, 377).

Comentario

En primer lugar, Montoliu (1921) opta por omitir la referencia a la bebida alcohólica; sin embargo hace referencia a la jarra de plata, tal y como se indica a continuación: plata». En el segundo periodo, G. de Luaces (1942) opta por la omisión y El Bachiller Canseco (1947) hace uso de la técnica de generalización, tal y como queda reflejado en su solución, que a continuación se detalla: «jarro de plata que vertía abundantemente espuma». El OED proporciona la siguiente definición para *reaming*: «Frothing, foaming». En el tercer periodo, Castillo (1989) opta por la generalización y escoge: «rebosante jarro de plata». D' Amonville Alegría (2012), amplifica el TM con «de espuma». Montoliu (1921) «espumante» y El Bachiller Canseco (1947) «con espuma». Esta amplificación se convierte en creativa; así, la traductora genera nuevas ideas en el TM, que, como consecuencia, se aleja del TO, y de nuevo nos corrobora la idea de que los traductores han consultado traducciones anteriores.

La aparición de *pinta* en las traducciones españolas revelaría que el traductor esperaba que sus lectores reconocieran y entendieran el término como perteneciente a la cultura inglesa. A pesar de que no todos los lectores puedan conocer la capacidad exacta de una pinta, su uso aportaría verosimilitud a la traducción, puesto que resulta lógico que en una novela inglesa los personajes se refieran a medidas de capacidad inglesas. No obstante, entendemos que la medida no se identificara tan claramente con la cerveza como se hace actualmente.

Finalmente, consideramos que el préstamo naturalizado con su correspondiente nota explicativa podría ser una propuesta de traducción acertada en cuanto que confiere veracidad al texto traducido, está en consonancia con el contexto de la obra y no supondría un obstáculo para la comprensión de los lectores.

f) *Yards*

Contexto

En el capítulo 1 (volumen II), Catherine está enferma y en un periodo breve de tiempo fallecerá. Nelly espera a que Edgar salga para ir a la iglesia, y así tiene la oportunidad de darle a Catherine la carta de Heathcliff. Catherine permanece en su habitación y está tan enferma que casi no puede sujetar la carta que le entrega Nelly. En ese momento Nelly le menciona que el remitente es Heathcliff, quien repentinamente entra en la alcoba. Heathcliff y Catherine discuten. Edgar llega de la iglesia, Nelly grita y le pide a Heathcliff que se apresure. Heathcliff le dice a Cathy que debe irse; sin embargo, como él mismo indica, no se alejará ni *five yards* de su ventana.

TO (1847)	'I must go, Cathy,' said Heathcliff, seeking to extricate himself from his companion's arms. 'But if I live, I'll see you again before you are asleep. I won't stray five yards from your window.'
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Tengo que irme, Catalina—dijo Heathcliff, tratando de desembarazarse de los brazos de su amiga—. Pero si vivo, te veré de nuevo antes que estés dormida. No me alejaré cinco varas de tu ventana. —No tienes que irte—contestó ella, asíéndole tan firmemente como lo permitían sus fuerzas—. No te irás, digo (15, 250).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Debo irme, Catalina—dijo Heathcliff separándose de sus brazos—. Pero, de no morirme, te volveré a ver antes de que te hayas dormido... No me separaré ni cinco yardas de tu ventana. —No te irás—repuso ella, sujetándole con todas sus fuerzas—. No tienes por qué irte (15, 180).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Tengo que irme, Catherine —dijo Heathcliff, tratando de soltarse de los brazos de su compañera—. Pero si vivo, te veré otra vez antes que te duermas. No me apartaré muy lejos de tu ventana. ¡No tienes por qué irte! contestó ella, sujetándole con toda la energía que le permitían sus fuerzas—¡No te irás, te digo!
CASTILLO (TM4) (1989)	—Tengo que marcharme, Cati —dijo Heathcliff, intentando desasirse de los brazos de su amiga—. Pero si vivo, te veré de nuevo antes de que esté dormida, no me separaré cinco yardas de tu ventana. —No te irás —contestó, asíéndole con tanta firmeza como sus fuerzas le permitían—. No te irás, te digo (15, 294).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Debo irme, Cathy —dijo Heathcliff, tratando de zafarse del abrazo de su compañera—. Pero, si vivo, regresaré para volver a verte antes de que te duermas. No me alejaré ni cuatro metros de tu ventana. —¡No debes irte! —contestó ella, agarrándose a él con todas sus fuerzas—. Te aseguro que no te irás (15, 201)

Comentario

Mientras que Montoliu (1921) traduce las medidas inglesas empleando el equivalente cultural, como se detalla a continuación en la cita: «vara». G. de Luaces (1942) se vale de un préstamo naturalizado para traducir esta medida inglesa y selecciona «cinco yardas», solución que puede resultar extraña a ojos del lector meta sin una nota explicativa. El DRAE, en su quinta acepción, define «vara» como «medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España con valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm». El *Oxford Thesaurus of English* (2004a) por su parte, define *yard* en su cuarta acepción como: «a unit for measuring length, equal to 3 feet (36 inches) or 0.9144 of a metre»; así, se puede llegar a la conclusión de que la propuesta de G. de Luaces (1942) es errónea. Los equivalentes culturales empleados por Montoliu (1921) se ajustan a las distancias aludidas en el original, y su pertenencia al sistema de medidas tradicionalmente empleado en España permite que los lectores comprendan y aprecien la equivalencia de longitud. Consideramos que, en este caso concreto, la prioridad es hacer comprensible el TO a los lectores, sin embargo, el uso de «vara» podría resultar algo lejano al lector actual.

El Bachiller Canseco (1947) decide omitir la equivalencia de longitud y opta por una solución alejada del TO: «muy lejos». Posteriormente, en el tercer periodo, Castillo (1989) se vale de un préstamo naturalizado para traducir esta medida inglesa y Finalmente, D'Amonville Alegría (2012) conoce que la equivalencia de una yarda es algo menor de un metro y selecciona «ni cuatro metros».

5.1.4. Instituciones culturales

5.1.4.1. Cultura religiosa, creencias, tabús, etc

a) Expresiones/creencias (populares)

Owd Nick

Se trata de una alusión coloquial al diablo. Posiblemente proviene de la abreviación de Nicholas (del alemán *Nickel*) (Lavín Camacho, 1984:50). EL OED proporciona la siguiente definición para el vocablo: «A humorous or familiar name for: the Devil. Also (*rare*) with *the*».

Contexto

Los niños no tienen un comportamiento adecuado. Catalina rompe la tapa de *El Yelmo de la Salvación*, y Heathcliff pisotea *El Ancho Camino de la Perdición*. El capellán se queja a Hindley del comportamiento de los niños y Joseph asegura que de estar vivo en señor Earnshaw ya les habría dado su merecido. Joseph en este fragmento, como en la mayoría de sus apariciones, muestra su carácter malhumorado.

TO (1847)

[...] Joseph asseverated, "owd Nick" would fetch us as sure as we were living; and, so comforted, we each sought a separate nook to await his advent (I, 3, 44).

MONTOLIU (TM1) (1921)	José afirmó que el « el viejo Diablo » nos cogería, tan cierto como vivíamos; y con este consuelo, hubimos de ocupar cada cual un rincón aparte, en espera de su advenimiento (3, 41).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Allí, José nos aseguró que el coco vendría a buscarnos tan fijo como la luz, y nos obligó a sentarnos en distintos lugares, donde hubimos de permanecer, separados, esperando el advenimiento del divertido personaje (3, 34).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] según Joseph afirmaba, nos llevaría al diablo tan seguramente como que estábamos vivos, y con este consuelo cada uno buscó un escondrijo diferente para esperar su llegada (3, 42)
CASTILLO (TM4) (1989)	[...] aseveró José, donde Satanás se nos llevaría, tan seguro como que estábamos vivos. Con este consuelo, cada uno buscó un rincón aparte para esperar su llegada (3, 151)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Allí, como aseveró Joseph, " el diablo " vendría a buscarnos con toda certeza; así que, tranquilizados por aquello, cada uno buscó un escondrijo en espera de su advenimiento (3, 31)

Comentario

Es destacable mencionar la adaptación cultural de G. de Luaces (1942), tal y como se detalla a continuación: «el coco». El resto de traductores parecen omitir el vocablo *owd*, a excepción de Montoliu (1921) que selecciona «“el viejo Diablo”».

5.1.5. Estructura social

5.1.5.1. Modelos sociales y figuras respetadas

a) *Curate*

Con este vocablo E. Brontë de nuevo hace alusión a la figura paterna, pues recordemos que en el capítulo uno mencionamos que Patrick Brontë fue designado con el cargo de *perpetual curacy* en la Rectoría de Haworth (Paddock, and Rollyson, 2003: 48-49).

Contexto

En este fragmento, Nelly describe cómo las manifestaciones de ira de Hindley hacia Heathcliff provocaban el enfado del señor Earnshaw cuando era testigo de estas. El patriarca de los Earnshaw agarra su bastón para golpear a su hijo pero su estado de salud débil le impide llevar a cabo la acción. En este momento, interviene el coadjutor, encargado de la educación de los niños

TO (1847) (1847)	At last, our curate , (we had a curate then who made the living answer by teaching the little Lintons and Earnshaws, and farming his bit of land himself,) he advised that the young man should be sent to college, and Mr. Earnshaw agreed, though with a heavy spirit, for he said--- "Hindley was naught, and would never thrive as where he wandered."
------------------	---

	(I, 5, 88)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Por fin nuestro cura (entonces teníamos un cura que se ganaba la vida dando lecciones a los pequeños Linton y Earnshae y labrando él mismo su terruño) aconsejó que se mandara el muchacho al colegio, y el señor Earnshaw consintió, aunque a regañadientes, porque decía: «Hindley es tonto de capirote, y jamás adelantará donde quiera que vaya» (5, 70)
G. DE LUACES (TM2)(1942)	Finalmente, el cura (porque entonces había aquí un cura que se ganaba la vida dando lecciones a los niños de las familias Linton y Earnshaw y labrando él mismo su terreno) aconsejó que se enviara a Hindley al colegio, y el señor Earnshaw consintió en ello, aunque de mala gana, ya que decía que Hindley era un obtuso y que no haría nunca nada, fuera a donde fuera (5, 53)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Por aquellos días nuestro cura (teníamos entonces un cura que se ganaba la vida dando clase a los pequeños Lintons y Earnshaw y cultivando él mismo su trocito de tierra), aconsejó que el muchacho Hindley fuera al colegio, y que el señor Earnshaw asintió, aunque de mala gana, porque decía que «Hindley es una nulidad y nunca hará nada de provecho dondequiera que vaya» (5, 62).
CASTILLO (TM4) (1989)	Teníamos entonces un coadjutor que empleaba su beneficio dando clase a los pequeños Linton y Earnshaws y cultivando personalmente un pedacito de tierra. Éste aconsejó al fin que a Hindley se le debía mandar al colegio, y su padre accedió, aunque con poco convencimiento, porque decía: —Hindley es una nulidad y nunca podrá medrar donde quiera que vaya (5, 171) Aquí entendemos que <i>college</i> se refiere a un establecimiento de enseñanza superior (N. de la T.).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	A final intervino nuestro párroco . En aquel entonces teníamos un párroco cuyos magros ingresos le obligaban a dar clase a los pequeños Linton y Earnshaw, y a cultivar su pequeña parcela de tierra él mismo. Fue él quien aconsejó al señor Earnshaw que mandara a Hindley al colegio. Aquel accedió, aunque de mala gana, porque decía que Hindley era un cero a la izquierda y que nunca prosperaría fuera a donde fuese (I, 5, 55)

Comentario

A nuestro juicio, la única traductora que proporciona el equivalente adecuado es Castillo (1989). Lavín Camacho (1984: 71) también menciona que este vocablo hace referencia a un coadjutor, además especifica que no debe confundirse con vicar. El OED proporciona la siguiente definición para *curate*:

(2) a. A clergyman engaged for a stipend or salary, and licensed by the bishop of the diocese to perform ministerial duties in the parish as a deputy or assistant of the incumbent; an assistant to a parish priest.

D'Amonville Alegría (2012) opta por «párroco». El DRAE define párroco como «cura que tiene una feligresía». Las soluciones aportadas por Montoliu (1921), G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947) no son el equivalente del TO.

5.1.6. Religiones “oficiales” o preponderantes

a) *Quaker*Contexto

En el capítulo 16 (volumen II), Cathy queda huérfana de padre y Heathcliff consigue apropiarse de todas sus bienes. La joven permanece encerrada en su alcoba. La primera ocasión en la que bajó a la casa fue un domingo por la tarde, en cuanto oye que Heathcliff se marcha y baja vestida de luto:

TO (1847)	[...] so, as soon as she heard Heathcliff's horse trot off, she made her appearance, donned in black, and her yellow curls combed back behind her ears as plain as a Quaker : she couldn't comb them out (II, 16, 170)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Así, no bien oyó alejarse el trote del caballo de Heathcliff, hizo su aparición, vestida de negro, con sus rubios bucles echados por detrás de las orejas, tan lisos como un cuákero , pues no podía aliñárselos (30, 447).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Así que en cuanto sintió el trote del caballo de Heathcliff, bajó vestida de negro, con sus rubios cabellos peinados lisos por detrás de las orejas (30, 306)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] por lo que, en cuanto oyó el trote del caballo de su amo, hizo su aparición, vestida de luto y con sus lindos bucles rubios, por detrás de las orejas, completamente desaliñados, porque no podía peinarlos (30, 318)
CASTILLO (TM4) (1989)	[...] así en cuanto oyó el caballo de Heathcliff alejarse, hizo su aparición vestida de negro y con sus rizos rubios peinados por detrás de las orejas, lisos como el de una cuáquera ; no se los podía peinar (30, 422). Miembro de la «Sociedad de los Amigos» (The Society of Friends) fundada por George Fox en el siglo XVII, una comunidad cristiana disidente de la Iglesia establecida de Inglaterra. Además de celebrar reuniones informales en lugar de servicios religiosos y oponerse a la guerra o cualquier otra forma de violencia, la apariencia externa del cuáquero se caracterizaba por una gran sobriedad (N. del T., p. 422)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Así que cuando oyó el caballo que el caballo de Heathcliff se alejaba al trote, hizo su aparición con un aspecto tan sencillo como el de una cuáquera , ataviada de negro y con los rubios rizos peinados por detrás de las orejas, creo yo que porque no podía alisárselos (II, 16, 359).

Comentario

Uno de los ejemplos más significativos al respecto, es la inexplicable omisión de Quaker que encontramos en G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947). A nuestro juicio, el vocablo es relevante puesto que si recordamos a Pajares, como ya indicamos en el capítulo 3, el autor observó que en algunas traducciones había pequeñas manipulaciones relacionadas con asuntos de religión (Pajares Infante, 2007: 62). Montoliu (1921) utiliza la grafía del TO, como se recoge a continuación en la cita «cuákero» mientras que Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) optan por «cuáquera», tal y como el contexto lo indica. Esto nos indica que los traductores han generalizado el término y han omitido el uso de mayúsculas del TO. El DRAE proporciona la siguiente definición para «cuáquero»: «Individuo de una doctrina religiosa unitaria, nacida en Inglaterra a mediados del siglo XVII, sin culto externo ni jerarquía eclesiástica. Se distingue por lo llano de sus costumbres, y en un principio manifestaba su entusiasmo religioso con temblores y contorsiones».

5.1.7. Aspectos lingüísticos culturales y humor

5.1.7.1. Elementos culturales muy concretos

a) *Lascar, American or Spanish castaway*

Recordemos que Heathcliff es un niño abandonado que el señor Earnshaw decidió adoptar cuando lo conoció en uno de sus viajes a Liverpool. Desde su llegada, Heathcliff no es bien recibido y además sufre maltratos por parte de Hindley. Este ejemplo recoge el desdén que los Linton manifiestan hacia Heathcliff.

TO (1847)	"But who is this? Where did she pick up this companion? Oho! I declare he is that strange acquisition my late neighbour made in his journey to Liverpool---a little Lascar , or an American or Spanish castaway ." (I, 6, 109).
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¿De donde sacó ella este compañero? ¡Oh!, a fe, que es aquella extraña adquisición que mi difunto vecino hizo en su viaje a Liverpool; un pequeño vago un niño abandonado (6, 85)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— ¡Qué descuido tan incomprensible en su hermano! — dijo el señor Linton volviéndose hacia Catalina—. Verdad es que he sabido por el padre Shielder que no se ocupan para nada de su educación. ¿Y éste? ¡Ah, ya: es aquel niño vagabundo que nuestro difunto vecino trajo de Liverpool! (6, 65)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— ¿De dónde ha sacado a este compañero? ¡Ah, ya! Juraría que es la extraña adquisición que mi difunto vecino hizo en su viaje a Liverpool (6, 71-72)
CASTILLO (TM4) (1989)	— ¡Qué culpable negligencia la de su hermano — exclamó el señor Linton, volviéndose de mí a Catalina —. Sé por Shielders (que era el coadjutor) que la deja crecer en la más absoluta incredulidad. ¿Pero quién es éste, de dónde ha sacado este compañero? Apostaría que es aquella adquisición que mi difunto vecino hizo en su viaje a Liverpool. Un pequeño Lascar , o un naúfrago americano o español (6, 181).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	» — ¿De dónde ha sacado a este compañero? ¡Ah! Juraría que es aquella extraña adquisición que hizo mi difunto vecino en su viaje a Liverpool. Es posible que sea un pequeño sirviente indio , o un naúfrago americano o español (I, 6, 65).

Comentario

El OED define *lashkar* como «(1.) (Freq. with capital initial.) An East Indian sailor». Con este término se denomina a los marineros procedentes de una región al este de la India. Montoliu (1921) modifica el contenido semántico del TO, tal y como se indica en la cita: «pequeño vago» y parece desconocer el significado de la referencia cultural. G. de Luaces (1942), El Bachiller Canseco (1947) optan por la omisión del TO. Castillo (1989) mantiene el TO, al ser un nombre propio, como se detalla a continuación: «pequeño Lascar» y D'Amonville Alegría (2012) opta por «sirviente indio». A nuestro juicio, ninguna de las soluciones, a excepción de la de Castillo (1989), reflejan el verdadero significado del término.

En relación a *American or Spanish castaway*, Montoliu (1921) opta por «niño abandonado», proporcionando un equivalente completamente distinto al TO. G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947) omiten el vocablo en cuestión y Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) optan por

«náufrago americano o español». Las dos traductoras son las únicas que transmiten correctamente la referencia cultural.

Según la definición que proporciona el OED para *castaway*:

- a) One who or that which is cast away or rejected; a reprobate.
- b) *esp.* One cast adrift at sea; a shipwrecked man. Also *fig.* (from both senses) One cast adrift upon the world, or by society, an outcast

b) *Sizar*

Este vocablo hace referencia a la importancia de la figura paterna para E. Brontë. Tal y como explicamos en el capítulo 1, Patrick Brontë obtuvo su plaza como *sizar* en St. John's College (Cambridge).

Contexto

Heathcliff pasa tres años en paradero desconocido y consigue ascender social y económicamente aunque nunca se llega a desvelar el modo en el que lo consigue. Al comienzo del capítulo 10 (volumen I), Lockwood está enfermo, pero está muy interesado en la historia del señor Heathcliff; con mucho ímpetu, le pide a Nelly que prosiga con la historia desde donde la dejó, y le pregunta:

TO (1847)	Did he finish his education on the Continent, and come back a gentleman? or did he get a sizar's place at college, or escape to America, and earn honours by drawing blood from his foster-country? or make a fortune more promptly on the English highways?'(10, 52)
MONTOLIU (TM1) (1921)	¿Acabó él su educación en Europa, y volvió hecho un caballero, u obtuvo una beca para un colegio, o huyó a América y ganó honores chupando la sangre de su patria adoptiva, o hizo más rápida fortuna en las calzadas inglesas? (10, 144)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	¿Concluyó su educación en el continente y volvió hecho un caballero? ¿O logró ingresar en un colegio [Ø]? ¿O bien emigró a América y alcanzó una exposición exprimiendo la sangre de los naturales de aquel país? ¿O es que se enriqueció más de prisa actuando en los caminos reales de Inglaterra? (10, 108)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	¿Terminó su educación en el continente y volvió hecho un caballero, o bien obtuvo una beca en un colegio, o se escapó a América y ganó honores sacándole la sangre a su segunda patria? ¿O hizo fortuna más rápida asaltando las carreras de Inglaterra? (10, 114)
CASTILLO (TM 4) (1989)	¿Terminó la educación en el Continente y volvió hecho un caballero, o obtuvo un puesto de sizar en la universidad, o huyó a América y ganó honores chupando la sangre de su patria adoptiva, o hizo más rápida fortuna por los caminos reales de Inglaterra? (10, 222-23). (N. de la T.) <i>Sizar</i> : con este término se designaba a un estudiante de la Universidad de Cambridge—y la de Dublín: Trinity College—que aúnno había recibido grado, y al que se le había otorgado una asignación (o beca) del «College», donde llevaría a cabo sus estudios, a cambio de una serie de servicios u obligaciones prestados en el mismo. Patrick Brontë fue sizar en St. John's College (Cambridge), cuando fue admitido para realizar sus estudios eclesiásticos.
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	¿Terminó su educación en el continente y regresó hecho un caballero? ¿O consiguió un puesto de becario en la universidad? ¿O escapó a Norteamérica y se cubrió de gloria derramando su sangre en defensa de su país de adopción? ¿O hizo fortuna más derpisa en los caminos de Inglaterra? (10, 115)

Comentario

Es destacable el hecho de que en todas las traducciones del primer periodo Montoliu (1921) se haya seleccionado «beca», a excepción de G. de Luaces (1942), que opta por la omisión del vocablo. En el segundo periodo, El Bachiller Canseco (1947) también ha optado por «beca». El OED destaca en su definición: «In the University of Cambridge, and at Trinity College, Dublin, an undergraduate member admitted under this designation and receiving an allowance from the college to enable him to study». Castillo (1989), como en otras ocasiones, es la única de los traductores que escoge una estrategia de conservación y añade una nota. A pesar de que el OED lo define, no hay referencia al término *sizar* en

el diccionario de Johnson; sin embargo, se menciona *Si'zer* o *Servito*: «a certain rank of students in the universities», que parece referirse al mismo término. A nuestro juicio, las soluciones que aportan los traductores, como «becario» o «beca» no reflejan el matiz cultural.

5.2. Universo social

5.2.1. Costumbres

a) *Glees*

En relación a las composiciones musicales, solo hemos encontrado el vocablo *glee*; sin embargo, se ha considerado oportuno mencionarlo debido a que los traductores parecen no transmitir apropiadamente la referencia cultural al lector meta, como se aprecia en los siguientes casos:

Contexto

Catherine vuelve a *Wuthering Heights* en Navidad, después de pasar cinco semanas recuperándose en Grange. Los hijos de los Linton van a *Wuthering Heights* porque han sido invitados a una cena. Los Linton dan permiso a Isabella y al joven Linton para que asistan con la condición de que Heathcliff se mantenga lejos de ellos. Heathcliff permanece encerrado en el desván. Por la tarde hay un baile y Cathy suplica que liberen a Heathcliff porque Isabella no tiene pareja, pero nadie atiende a sus súplicas. Nelly narra el momento en el que llega la banda de Gimmerton, que hacía ronda en Navidad para recaudar el aguinaldo.

TO (1847)	We got rid of all gloom in the excitement of the exercise, and our pleasure was increased by the arrival of the Gimmerton band, mustering fifteen strong: a trumpet, a trombone, clarionets, bassoons, French horns, and a bass viol, besides singers. They go the rounds of all the respectable houses, and receive contributions every Christmas, and we esteemed it a first-rate treat to hear them. After the usual carols had been sung, we set them to songs and glees ¹⁸⁰ . Mrs. Earnshaw loved the music, and so they gave us plenty (I, 7, 33).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Con la excitación de la danza sacudimos la tristeza, y nuestro deleite subió de punto al llegar la banda de Gimmerton, compuesta de quince músico, una trompeta, un trombón, clarinetes, fagotes, oboes y un contrabajo además de los cantantes. Pasan de ronda por todas las moradas respetables, recibiendo aguinaldos todos los años por Navidad, y apreciábamos su llegada como un gran embeleso. Después de haber cantado los usuales villancicos, les pedimos canciones y coplas ; y como la señora Earnshaw le gustaba la música, nos dieron de ella a discreción (7, 98).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	El baile nos puso de buen humor, y éste aumentó cuando llegó la banda de música de Gimmerton, con sus quince músicos, entre los que había un trompeta, un trombón, clarinetes, flautas, oboes y un contrabajo, sin contar los cantantes. La banda suele recorrer en navidad las casa ricas pidiendo aguinaldos, y su llegada es siempre acogida con alegría. Primero cantaron los villancicos de costumbres , pero después, como a la señora Earnshaw le gustaba extraordinariamente la música, les pedimos que tocasen algo más, y lo hicieron durante todo el tiempo que quisimos (7, 75).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Se despejó nuestra tristeza con la excitación del ejercicio, y nuestro placer se vio aumentado con la llegada de la banda de música de Gimmerton, con sus quince artistas: trompeta, trombón, clarinetes, bajo, trompas y un violonchelo además de varios cantores. Hacen recorrido de todas las casas importantes y reciben buenos aguinaldos por Navidad. Primero cantan

¹⁸⁰Lavín Camacho (1984: 91) especifica el significado del término *glee*: «canción inglesa de tres o más voces, parecidas al madrigal, generalmente sin acompañamiento».

	villancicos , y luego, para satisfacer a la señora Earnshaw, que era muy amante de la música, tocaron gran número de piezas (7, 81).
CASTILLO (TM4) (1989)	Con la excitación del juicio sacudimos la tristeza, y nuestra alegría aumentó a la llegada de la banda de música de Gimmerton, compuesta por quince instrumentos: una trompeta, un trombón, clarinetes, fagots, oboes y un contrabajo, además de los cantores. Hacen la ronda cada Navidad por todas las casas respetables y reciben dinero; nosotros considerábamos que escucharles era un privilegio. Después de cantar los villancicos de siempre, les pedimos que cantaran canciones y madrigales . A la señora Earnshaw le gustaba la música, por eso cantaron mucho rato (7, 191). (N. de la T.) El término <i>glee</i> lo hemos traducido por «madrigales» por ser lo más parecido a este tipo de canción inglesa. Es una composición oral de tres o más voces con una letra alegre o triste, generalmente sin acompañamiento, y cuya música es predominante armónica
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Con la excitación que nos produjo aquel ejército se disipó nuestra melancolía, y más aún llegó la banda de Gimmerton, compuesta de una trompeta, un trombón, clarinetes, fagots, cornetas francesas y una viola de gamba, quince minutos en total, sin contar los cantantes. En Navidad hacen la ronda de todas las casas respetables y recaudan el aguinaldo. Para nosotros era un enorme placer poder escucharles. Después de los villancicos tradicionales les pedimos canciones y coplas . La señora Earnshaw estaba encantada con la música, así que nos ofreció mucha (7, 77).

Comentario

De nuevo, y como ya ocurría en anteriores apartados, la multitud de significados que puede adquirir según el contexto en el que se encuentre, hacen de *glee* un vocablo de interesante estudio desde el punto de vista de este trabajo.

EL OED, proporciona la siguiente definición para *glee*:

A musical composition, of English origin, for three or more voices (one voice to each part), set to words of any character, grave or gay, often consisting of two or more contrasted movements, and (in strict use) without accompaniment. The glee differs from the *madrigal* in involving little or no contrapuntal imitation, and from the *part-song* in the independence of its parts, which form 'a series of interwoven melodies' (Stainer & Barrett).

En primer lugar Montoliu (1921) escoge «coplas», adaptando el vocablo a la cultura meta. El DRAE proporciona la siguiente definición para «copla»: «composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares». Así, como podemos observar, el término «copla» no se corresponde con *glee* y nos encontramos ante una domesticación. G. de Luaces (1942), por su parte, selecciona una traducción libre: «villancicos de costumbres»; sin embargo, observamos su propósito de acercar al lector meta a la cultura origen. Por otra parte, en el segundo periodo El Bachiller Canseco (1947) selecciona «villancicos», y omite la referencia. Castillo (1989) pone de manifiesto su intento por adaptar el elemento original a la cultura española y selecciona «madrigal»; sin embargo, se justifica explicando que ha seleccionado este término por ser lo más parecido a este tipo de canción inglesa. Si atendemos a la segunda acepción del DRAE, se define como «composición musical para varias voces, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico». Finalmente, D' Amonville Alegría (2012) opta por la solución que había seleccionado Montoliu en (1921), como a continuación se detalla: «coplas».

5.3. Moderación de expresiones

A continuación, exponemos las soluciones textuales de los cinco traductores, introduciendo cada ejemplo con uno de los cuatro grupos temáticos del capítulo 2: venganza, violencia, sobrenatural, orfandad y duelo, y finalmente la pasión, con el propósito de acercar al lector meta a la obra y facilitar su comprensión:

5.3.1. Venganza

Ejemplo 1

Contexto

En este ejemplo se recoge una conversación entre Heathcliff y Nelly. En ella, Heathcliff sin ningún tipo de pudor, le confiesa a la narradora el extraño cariño que profesa a Hareton, aunque su manera de demostrarlo no sea quizás la más adecuada puesto que para Heathcliff, Hareton es un instrumento para llevar a cabo su venganza, tal y como manifiesta en sus palabras:

TO (1847)	"I've a pleasure in him!" he continued reflecting aloud. "He has satisfied my expectations---If he were a born fool I should not enjoy it half so much---But he's no fool; and I can sympathise with all his feelings, having felt them myself---I know what he suffers now, for instance, exactly---it is merely a beginning of what he shall suffer, though. And he'll never be able to emerge from his bathos of coarseness, and ignorance (II, 7, 145-46).
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Gozo de verle así!—continuó, pensando en alta voz—. Ha cumplido mis esperanzas. Si él hubiese nacido tonto, no gozaría ni la mitad. Pero no es tonto, y puede simpatizar con todos sus sentimientos, habiéndolos sentido yo mismo. Sé, por ejemplo, exactamente, lo que padece ahora; aunque no es más que un principio de lo que padecerá. Y nunca podrá salir de su tosquedad e ignorancia . Le he envilecido aún más que de lo que su padre hizo conmigo; pues él se vanagloria de su grosería. Le he enseñado a despreciar, por necio y débil todo lo que no es brutal. ¿No piensas que Hindley estaría orgulloso de su hijo, si pudiera verle? Casi tan orgulloso como yo del mío (21, 335)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Cuánto me satisface verle así! —siguió Heathcliff—, expresando sus pensamientos en voz alta—. Ha colmado mis esperanzas. Si hubiese sido un tonto de nacimiento, ello no me satisfaría tanto. Pero no es tonto, no, y yo comprendo todos sus sentimientos. Ya que yo mismo antes que él los he experimentado, Ahora mismo me hago cargo de cuánto padece, aunque no es, por supuesto, más que un principio de lo que padecerá después. Y no logrará desprenderse jamás de su zafiedad y su ignorancia .
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Me alegra que sea así —continuó reflexionando en alta voz—. Ha satisfecho mis esperanzas. Si hubiera nacido idiota no me regocijaría ni la mitad. Pero no lo es, y puedo apreciar todos sus sentimientos por haberlos experimentado yo mismo. Yo sé, por ejemplo todo lo que está sufriendo hoy, y no es más que el principio de lo que queda por sufrir. Y jamás podrá levantarse del abismo de su ordinariez y su ignorancia (21, 324)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Me complazco en él —continuó, pensando en voz alta—. Ha satisfecho mis esperanzas. Si hubiera nacido tonto yo no disfrutaría ni la mitad. Pero no es tonto, y puedo entender todos sus sentimientos habiéndolos sentido yo mismo. Yo sé lo que sufre ahora, por ejemplo, exactamente, aunque es el mero principio de lo que sufrirá. Y él no podrá salir nunca del abismo de su tosquedad e ignorancia (21, 350)
D'AMONVILL E ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Hareton hace mis delicias! —continuó él, como si reflexionase en voz alta—. Ha colmado mis expectativas. Si fuera tonto de nacimiento, no me haría disfrutar ni la mitad de lo que disfruto. Pero de tonto no tiene un pelo, y además me identifico con todos sus sentimientos, porque yo mismo los he experimentado. Por ejemplo, ahora mismo sé exactamente lo que está sufriendo, pero es sólo el principio de lo que le queda por sufrir. Y nunca será capaz de salir de la tosquedad y la ignorancia a las que se ha visto reducido (II, 7, 269).

Comentario

En relación a la expresión *he'll never be able to emerge from his bathos of coarseness, and ignorance*, Montoliu (1921) omite parte del TO y en consecuencia resta pasión al lenguaje de Heathcliff, tal y como se indica en la siguiente cita «nunca podrá salir de su tosquedad e ignorancia». Lo mismo ocurre en la traducción de G. de Luaces (1942) tal y como se indica a continuación «no logrará desprenderse jamás de su zafiedad y su ignorancia». El DRAE define zafio como «grosero o tosco en sus modales o falta de tacto en su comportamiento». El Bachiller Canseco (1947) opta por «jamás podrá levantarse del abismo de su ordinariez y su ignorancia»; una solución literal en español. Sin embargo, Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) sí siguen al TO y respetan la emoción de las palabras del personaje, tal y como se recoge en la citas que exponemos a continuación «no podrá salir nunca del abismo de su tosquedad e ignorancia» (TM4) y «Y nunca será capaz de salir de la tosquedad y la ignorancia a las que se ha visto reducido» (TM5).

Ejemplo 2Contexto

Isabella es víctima del maltrato de Heathcliff y se ha dado cuenta de que este contrajo matrimonio con ella para vengarse de quienes tanto le humillaron, entre ellos su hermano Edgar. Uno de sus apópsitos es llevar a Edgar a la desesperación y como Isabella explica se ha casado con ella con el propósito de adquirir poder. Lo que espera la hermana de Edgar es que Heathcliff la mate o que este muera para librarse del sufrimiento. Heathcliff parece ratificar con sus palabras su actitud diabólica, puesto que él mismo admite que no tiene piedad.

TO (1847)	"I have no pity! I have no pity! The worms writhe, the more I yearn to crush out their entrails! It is a moral teething, and I grind with greater energy, in proportion to the increase of pain." (I, 14, 346)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¡No puedo tener piedad! ¡no puedo tener piedad! Cuanto más se retuercen los gusanos, más ganas tengo de aplastarlos; es una comezón moral; y cuanto con más furia machaco, tanto más redobla el dolor (14, 236)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— No puedo ser compasivo, no puedo... Cuanto más veo retorcerse a los gusanos, más ansío aplastarlos, y cuanto más los pisoteo, más aumenta el dolor... (14, 169)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— No he de tener compasión. ¡No puedo tener piedad! Cuanto más se retuerce un gusano a mis pies más ganas siento de aplastarle. Es una concesión moral; y lo aplasto con mayor energía cuanto más veo que aumenta su dolor (14, 177)
CASTILLO (TM4) (1989)	— ¡No tengo compasión! ¡No tengo compasión! Cuanto más se retuercen los gusanos más deseo sacarles las entrañas. Es como una dentición moral, trituro con mayor energía cuanto más aumenta el dolor (14, 284).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡No tengo piedad! ¡No tengo piedad! ¡Cuanto más se retuercen los gusanos, más anheló extirparles las entrañas! Es una dentera moral, y los dientes me rechinan con mayor fuerza en proporción al incremento del dolor (14, 186).

Comentario

El uso de repeticiones como, *I have no pity! I have no pity!*, contribuye a resaltar la emoción del personaje. Montoliu (1921) expresa la oración como una imposibilidad, tal y como se indica en la siguiente cita «¡No puedo tener piedad! ¡no puedo tener piedad!», ausente en el TO. G. de Luaces (1942) refleja que Heathcliff no es capaz de ser compasivo, tal y como se hace referencia a continuación: «No puedo ser compasivo, no puedo...». La intención de la autora es que el personaje no tiene compasión, pero no que no pueda ser compasivo, que es precisamente a lo que se hace referencia en la traducción de G. de Luaces (1942).

El Bachiller Canseco (1947) omite la intencionalidad exclamativa y el énfasis repetitivo del TO. Además, nótese como en el TM3 el propio protagonista parece imponerse que no debe tener piedad, tal y como se detalla en la cita «No he de tener compasión». A continuación, hacemos referencias a las propuestas de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012), que a continuación se detallan «¡No tengo compasión! ¡No tengo compasión!» (TM4) y «¡No tengo piedad! ¡No tengo piedad!» (TM5). Ambas reflejan la intención exclamativa y el sentido del TO.

Ejemplo 3

Contexto

Recordemos que la violencia era uno de los temas que destacamos este fragmento es un claro ejemplo del desdén que siente Heathcliff hacia Isabella. Como sabemos, uno de sus objetivos es lograr que su mujer sienta odio hacia él. En el capítulo 14 (volumen 1) encontramos una escena en la que Heathcliff profiere unas palabras en relación a su esposa Isabella:

TO (1847)	[...] Now, was it not the depth of absurdity---of genuine idiocy, for that pitiful slavish, mean-minded brach to dream that I could love her? Tell your master, Nelly, that I never, in all my life, met with such an abject thing as she is---She even disgraces the name of Linton; [...] (I, 14, 340)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Ahora bien, ¿no es el colmo de lo absurdo, de la auténtico idiotez para esa despreciable, servil y ruin braca , el soñar que yo podría amarla? Di a Tu amo, Elena, que en mi vida, he encontrado una cosa tan abyecta como ella (14, 234)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	[...] Y dime: ¿no constituye el colmo de la mentecatez de esta despreciable mujer el suponer que yo podría llegar a amarla? Puedes decir a tu amo Elena, que jamás he tropezado con nadie más abyecto que su hermana. Deshonra hasta el propio nombre de los Linton (14, 168)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] y ahora, ¿no es el colmo de lo absurdo, de una estúpida idiotez de esa imbécil e insulsa criatura , que sueña que yo la podía querer? Dígale a su amo Nelly, que yo nunca, en toda mi vida, me he encontrado con un ser tan abyecto como ella. Hasta ahora deshonra el nombre de Linton, [...] (14, 176)
CASTILLO (TM4) (1989)	¿No es el colmo de lo absurdo, de genuina idiotez, en esa despreciable, servil y ruin criatura soñar que yo pudiera amarla? Dile a tu amo Neli, que yo nunca, en toda mi vida, me he tropezado con un ser tan abyecto como ella; hasta deshonra el nombre de los Linton (14, 283)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5)	[...] Ahora bien, ¿no crees que es el colmo de lo absurdo, de una genuina estupidez que esta perra lastimosa, servil y perversa haya podido soñar con que yo la amase? Di a tu amo, Nelly, que nunca en mi vida me había topado con algo tan abyecto como ella; hasta deshonra el apellido Linton (I, 14,185)

(2012)	
--------	--

Comentario

En este ejemplo, todos los traductores respetan la tonalidad interrogativa; sin embargo no en todas las oraciones se respetan los calificativos despectivos hacia Isabella. En relación al vocablo *brach*, Montoliu (1921) opta por «braa» y el DRAE en su segunda acepción define a este vocablo como «Enfadada, enojada» (dicho de una persona). A nuestro juicio, el traductor comete un error de falso amigo.

Estos datos sugieren la aparición de interferencias notables entre TO y TM en la traducción de Montoliu (1921) debido a que el significado de «braca» no corresponde con la connotación tan despectiva de *brach*. Por otro lado, la omisión de «pitiful slavish, mean-minded brach» en la traducción de G. de Luaces (1942) es relevante debido a que simplifica toda calificación peyorativa hacia Isabella mediante el adjetivo «despreciable». El OED por su parte define *brach* como:

a. A kind of hound which hunts by scent; in later English use, always feminine, and extended to any kind of hound; a bitch-hound.

b. *fig.* A term of abuse.

En el TO, Heathcliff hace una referencia explícita al desdén que siente por ella. El Bachiller Canseco (1947) escoge «imbécil e insulsa criatura» y transmite el desdén de las palabra de Heathcliff hacia su esposa. Castillo (1989), por su parte, escoge «despreciable, servil y ruin» y transmite la intencionalidad del TO, sin embargo selecciona «criatura», y apreciamos una modulación en el TO, nos encontramos ante un vocablo menos peyorativo que no describe realmente el desdén que Heathcliff siente hacia Isabella. D'Amoville Alegría (2012), por su parte, transmite en su totalidad la expresión peyorativa del TO, tal y como se recoge en la cita: «perra lastimosa, servil y perversa».

5.3.2. Pasión

Ejemplo 4

Contexto

Catherine cree que al casarse con Edgar libraré a Heathcliff de la humillación que sufre por parte de Hindley. La protagonista se enfrenta a un conflicto entre la posibilidad de ascender socialmente o continuar junto un amor que rompería lo estipulado en el marco social. En relación a Catherine, Kindelán afirma « En su interior se traba un conflicto entre realidad y apariencia: la apariencia de un amor vanidoso dominado por el ansia de una satisfacción social, frente a la realidad de una pasión amorosa que no ofrece un placer visible dentro de este marco social (1989: 61).

TO (1847)	My great miserias in this world have been Heathcliff's miserias , and I watched and felt each from the beginning; my great thought in living is himself. If all else perished, and <i>he</i> remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem a part of it. My love for Linton is like the foliage in the woods. (I, 9, 182- 3)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Mis grandes miserias en este mundo han sido las miserias de Heathcliff, y las he visto y sentido una por una desde su comienzo. El es el capital pensamiento de mi vida. Si todo lo demás pereciera y él se salvara, yo seguiría existiendo; y si todo lo demás viviera y él se aniquilara, el universo sería para mí un inmenso desierto; yo no me sentiría parte de él (9, 131)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Todos mis dolores de este mundo han consistido en los dolores que ha sufrido Heathcliff, y los he seguido paso a paso desde que empezaron. El pensar en él llena toda mi vida. Si el mundo desapareciera y él se salvara, yo seguiría viviendo, pero si desapareciera él y lo demás continuara igual, yo no podría vivir. Mi amor a Linton es como son las rocas de debajo de la tierra [...] (9, 98)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Mis grandes desventuras en este mundo han sido también las desventuras de Heathcliff, y yo presentía y sufría cada una desde el principio: mi gran deseo de vivir es él. Si todo lo demás pereciera y él permaneciera, yo continuaría todavía viviendo; pero si todo lo demás continuara y él fuera aniquilado, el universo me sería ajeno, me parecería que yo no formaba parte de él. Mi amor por Linton es como el follaje en los bosques: [...] (9, 104)
CASTILLO (TM4)(1989)	Mis grandes sufrimientos en este mundo han sido los sufrimientos de Heathcliff, los he visto y sentido cada uno desde el principio. El gran pensamiento de mi vida es él. Si todo pereciera y él quedara, yo seguiría existiendo, y si todo quedara y él desapareciera, el mundo me sería de todo extraño, no parecería que soy parte de él. Mi amor por Linton es como el follaje de los bosques: [...] (9, 214)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Mis grandes miserias en este mundo han sido las de Heathcliff, y desde el principio he observado y sentido cada una de ellas. Él es mi gran razón de existir. Si todo lo demás pereciera pero quedara él, yo seguiría existiendo. Si, en cambio, quedara todo lo demás y él fuera aniquilado, el universo me volvería totalmente extraño, no me merecería formar parte de él. Mi amor por Linton es como el follaje de los bosques(I, 9, 104)

Comentario

En relación a *miserias*, Montoliu (1921) Castillo (1989) y D'Amoville Alegría (2012) seleccionan «grandes miserias». El OED en su primera y tercera acepción define a *miserly* como:

1. **a.** A condition of external unhappiness, discomfort, or distress; wretchedness of outward circumstances; distress caused by privation or poverty.
3. **a.** Great sorrow or mental distress; a miserable or wretched state of mind; a condition characterized by a feeling of extreme unhappiness.

A nuestro juicio, G. de Luaces (1942) proporciona un equivalente que no se corresponde con el TO, tal y como se cita a continuación «dolores». El Bachiller Canseco (1947) expresa cierta situación de infortunio con la elección de «desventuras», que a nuestro juicio dista del TO. Las soluciones que aportan Montoliu (1921) Castillo (1989) y D'Amonville Alegría, que a continuación se detalla «miserias», sí recoge la intencionalidad de la autora.

5.3.3. Orfandad

Ejemplo 5

Contexto

Hareton ha quedado huérfano y se convierte en una víctima inocente de la venganza despiadada de Heathcliff. Desgraciadamente, al niño se le ha negado de cualquier tipo de educación

desde su más temprana infancia y su situación le provoca al lector una cierta empatía hacia el personaje. En el fragmento, que se ha seleccionado, la joven Cathy y Linton (también huérfanos) se mofan de Hareton, puesto que es analfabeto y no sabe leer.

TO (1847)	<p>"Can't read it?" cried Catherine, "I can read it. ... It's English ... but I want to know, why it is there."</p> <p>Linton giggled---the first appearance of mirth he had exhibited.</p> <p>"He does not know his letters," he said to his cousin. "Could you believe in the existence of such a colossal dunce?"</p> <p>"Is he all as he should be?" asked Miss Cathy seriously, "or is he simple ... not right?" I've questioned him twice now, and each time he looked so stupid, I think he does not understand me; I can hardly understand him I'm sure!" (II, 7, 148)</p>
MONTOLIU (TM1) (1921)	<p>—¿No puedes leerlo? —exclamó Cathy—, yo sí, está en inglés, pero quiero saber por qué Linton soltó una risita—la primero manifestación de alegría que daba.</p> <p>—No sabe leer—dijo él a su prima—. ¿Podría usted creer en la existencia de tan soberbio asno?</p> <p>—¿Está cabal? —preguntó Cati, seriamente—, o es un turulato. Le he hecho dos preguntas, y cada vez parecióme tan estúpido, que pienso no me entiende. Apenas si le entiendo yo, por cierto (21, 327).</p>
G. DE LUACES (TM2) (1942)	<p>—¿Qué no puedes leerlo? —respondió Cati—. Yo sí que lo leo, pero lo que quiero saber es por qué está ahí.</p> <p>Linton soltó una risotada, primera manifestación de alegría que daba.</p> <p>—No sabe leer —comunicó a su prima—. Supongo que te asombrará saber que es un burro tan grande.</p> <p>—¿Está bien de la cabeza? —preguntó Catalina seriamente—. Sólo le he hecho dos preguntas, pero creo que no me entiende, y además me habla de un modo tal que tampoco le entiendo yo (21, 235-236).</p>
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	<p>—¿No lo puede usted leer? —gritó Cathy—. Yo sé lo que dice; está en inglés antiguo. Pero quiero saber por qué está ahí.</p> <p>Linton, que se había reunido con ellos, se sonrió de buen humor, primera muestra que daba en toda la tarde.</p> <p>—No conoce las letras —le dijo a su prima—. ¿Puedes concebir la existencia de semejante borrico?</p> <p>—¿Y es así para todo? —preguntó la señorita Cathy—porque le he preguntado dos o tres cosas y cada vez parece más estúpido, y llego a pensar que no me entiende. ¡Apenas puedo yo entenderle a él, te lo aseguro! (21, 244)</p>
CASTILLO (TM4) (1989)	<p>—¿No lo puede leer? Yo sí puedo, está en inglés, pero quiero saber por qué está ahí.</p> <p>Linton soltó una risita, primer signo de alegría que mostraba.</p> <p>—No sabe leer —dijo su prima—. ¿Podrías creer en la existencia de tal colosal zopenco?</p> <p>—¿Está en su sano juicio? —preguntó la niña seriamente —, o es tonto..., ¿no está bien? Le he hecho dos preguntas ahora, y cada vez puso tal cara de estúpido que creo que no me entendió, y yo apenas le entiendo, la verdad (21, 351)</p>
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	<p>—¿No sabes leerlo? —exclamó Catherine—. Yo sí... Está en inglés. Pero quiero saber por qué está ahí.</p> <p>Linton soltó una risita tonta. Era la primera muestra de alegría que daba.</p> <p>—No sabe leer—le dijo a su prima—. ¿Te puedes creer que exista alguien tan absolutamente zopenco?</p> <p>—¿Está bien de la cabeza? —preguntó la señorita Cathy muy seria—. ¿O es que es simple, algo corto? Hasta ahora sólo le he hecho un par de preguntas y las dos veces me ha puesto una cara tan estúpida que creo que no me entiende. ¡Lo que está claro es que a mí me cuesta mucho entenderle a él! (II, 7, 270)</p>

Comentario

En relación a *"Is he all as he should be?"* [...] *"or is he simple ... not right?"*, Montoliu (1921) otorga al TM un tono más coloquial, tal y como se expone a continuación «¿Está cabal? [...] o es un turulato». G. de Luaces (1942) por su parte, opta por una reducción «¿Está bien de la cabeza?». El Bachiller Canseco

(1947) también simplifica la expresión «Y es así para todo?». Castillo (1989) proporciona una solución que respeta la intencionalidad de TO y el uso de (...): «¿Está en su sano juicio [...] o es tonto..., ¿no está bien?». D'Amonville Alegría (2012) opta por una traducción más directa y omite la pregunta de Cathy, tal y como se recoge a continuación «¿Está bien de la cabeza? [...] ¿O es que es simple, algo corto?».

Ejemplo 6

Contexto

Como sabemos, Heathcliff toma la decisión de privar al pequeño Hareton de cualquier tipo de educación, al igual que Hindley hizo con él varios años antes. La única diferencia es que Heathcliff sí pudo disfrutar en su momento al menos de varios años de instrucción, ya que fue a la edad de doce o trece, cuando se vio forzado a abandonar los libros y dedicarse al trabajo de la casa como un sirviente más de servicio doméstico. Sin embargo, el pequeño Hareton se ve reducido a un estado aún más brutal y salvaje que al que fue sometido Heathcliff, puesto que carece de la educación más elemental. Este fragmento del mismo capítulo nos reitera de nuevo la idea de la exclusión social de Hareton. Cathy y Linton lo imitan y se mofan de su pronunciación

TO (1847)	"There's nothing the matter, but laziness, is there, Earnshaw?" he said. "My cousin fancies you are an idior. ... There you experience the consequence of scorning "book-larning," as you would say. ... Have you noticed, Catherine, his frightful Yorkshire pronunciation? " (II, 7, 148-149)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—No hay en ello más que pereza, ¿verdad Earnshaw? —dijo—. Mi prima se imagina que eres un idiota. Ahí tienes la consecuencia de despreciar los libros . ¿Ha notado, usted, Cati, su horrible y rústica pronunciación? (21, 338-339).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¿Verdad que todo es cuestión de pereza, Hareton? —dijo—. Mi prima se imagina que eres un idiota. Entérate de a lo que conduce despreciar a los libracos como tú dices . ¿Has oído como pronuncia, Cati? (21, 236)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Es que tiene holgazanería para descifrarlo, ¿no es eso, Earnshaw? —dijo—. Mi prima piensa que eres idiota. Ahí tienes la consecuencia de despreciar el «desprender en los libros» , como tú dirías. ¿Has notado, Cathy, la espantosa pronunciación que tiene? (21, 244-245).
CASTILLO (TM4) (1989)	—No es más que pereza, ¿no es así, Earnshaw? Mi prima se imagina que eres un idiota. Ahí tienes la consecuencia de despreciar el «aprender de los libros» como tú dices. ¿Te has dado cuenta, Catalina de la horrible pronunciación de la región de York que tiene? — Bien, ¿y para qué demonios sirve? —gruñó Hareton, más dispuesto a contestar a su habitual compañero. Iba a seguir pero los dos jóvenes estallaron en un ataque de risa; mi atolondrada señorita estaba encantada al descubrir que esa manera de hablar podría ser tema de diversión. — ¿Y dónde está la utilidad del diablo en esta frase? —rió Linton entre dientes—. Papá te ordeno que no dijeras palabras feas y no puedes abrir la boca sin decir alguna. Intenta comportarte como un caballero, anda (21, 351).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—No le pasa nada, es pura holgazanería, ¿verdad, Earnshaw? —dijo—. Mi prima piensa que eres idiota. Ya ves lo que te pasa por despreciar los «libros» , como dirías tú... ¿Te has fijado, Catherine, en el horrible acento que tiene? —Bueno, ¿y para qué diablos sirven? —gruñó Hareton, mucho más avisado a la hora de contestar a su compañero de todos los días Iba a decir algo más, pero a los otros dos jóvenes les dio un ataque de risa. Mi señorita, mareada aún por la hilaridad, estaba feliz de haber descubierto que su primo era capaz de convertir aquella extraña manera de hablar en motivo de diversión (II, 7, 270-271).

Comentario

En este ejemplo apreciamos la maldad con la que tratan a Hareton por ser analfabeto. Cathy y Linton Heathcliff se mofan de él. Este tema está relacionado con la educación y las clases sociales. Heathcliff trata a Hareton como a un criado para vengarse del maltrato al que el padre de Hareton lo sometió, Heathcliff no educa a su hijo. En relación a la expresión *the consequence of scorning "book-learning"*, notamos cómo Hindley se mofa de la pronunciación de Hareton. Montoliu (1921) erróneamente hace referencia al aprendizaje y opta por «la consecuencia de despreciar los libros». Esto mismo ocurre en la traducción de G. de Luaces (1942), en la que no se hace referencia a lo que realmente desprecia, que es precisamente al aprendizaje, como se indica en la siguiente cita «despreciar a los libracos como tú dices». En la traducción de El Bachiller Canseco (1947) encontramos ante un error, como se expone a continuación: «despreciar el «desprender en los libros»». A nuestro juicio, se trata de una errata del traductor/ editor para «desaprender». Castillo (1989) respeta el TO y opta por «despreciar el “aprender de los libros”» mientras que D'Amonville Alegría (2012) no recoge el mismo significado que el original, tal y como se indica a continuación «despreciar los “libros”».

En relación a las palabras que pronuncia Hareton *Why, where the devil is the use on't?*, Montoliu (1921) selecciona «¿Y pá qué diablo se necesita? ». G. de Luaces (1942) traduce libremente la expresión y le da un giro al sentido del TO, puesto que el TO hace referencia al aprendizaje y no a la pronunciación, como se detalla en la cita: «¿“Pá” qué diablos necesito tener buena “pronuncia”?». Sin embargo, sí refleja el habla de un personaje de nivel social inferior mediante «pá». El Bachiller Canseco (1947) «¿Y qué! ¿Para qué diablos sirve?» neutraliza las palabras del personaje. Este mismo fenómeno se observa en Castillo (1989), como se detalla a continuación «¿y para qué demonios sirve?». Esta traductora sí hace referencia al aprendizaje en cuestión y no a los libros. Sin embargo, D'Amonville Alegría (2012) sí comete un error y hace referencia erróneamente a los libros, tal y como se indica a continuación «¿y para qué diablos sirven?».

Ejemplo 7Contexto

Heathcliff se hace cargo de su hijo tras la muerte de Isabella, antes nunca lo había conocido. Con su hijo, va a trazar un plan y va a adueñarse de las propiedades de los Linton. En este fragmento, mancha la memoria de Isabella, usando un lenguaje muy peyorativo, con el propósito de hacer daño a su hijo:

TO (1847)	"No? What a shame of your mother, never to waken your filial regard for me! You are my son, then I'll tell you; and your mother was a wicked slut to leave you in ignorance of the sort of father you possessed---Now, don't wince, and colour up! [...] (II, 6, 120-121)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¿No? ¡Qué vergüenza para tu madre, no despertar tus sentimientos filiales hacia mí! Pues bien, te lo digo: eres mi hijo, y tu madre fue una repugnante fregona por dejarte en la ignorancia de qué suerte de padre poseías. Ahora, ¡no respingues y sonrójate! Ya es algo ver que no tienes sangre blanca. Sé un buen chico y cuidaré de ti. Elena, si estás cansada, siéntate; si no,

	vuélvete a casa. Supongo que contarás en la Granja todo lo que oyes y ves, al dedillo; y esta criatura no estará encajada mientras tú te entregas por aquí (20, 319).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¿No, eh? Tu madre debía haberse avergonzado de no despreciar tu cariño hacia mí: Bueno: pues entérate, eres mi hijo, y tu madre fué una malvada bribona al no explicarte qué clase de padre tienes. ¡Vamos, te ruborizas! Algo es convencerse de que no tienes blanca en la sangre también. Ahora a ser un buen chico. Elena, siéntate si estás cansada, y vuélvete a tu casa, si no. Ya supongo que contarás en la granja todo lo que estás viendo y oyendo. Y el chico no se hará al ambiente mientras no se quede con nosotros solo (20, 224)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¿No? ¡Qué vergüenza para tu madre no despertar en tu filial sentimiento hacia mí! Eres mi hijo y, por tanto, te digo que tu madre ha sido una malvada al dejarte en la ignorancia de que tienes un padre. Ahora, no te sobresaltes ni te sonrojes. Aunque ya es algo que no tienes la sangre blanca. Sé un buen chico y podremos entendernos. Y usted, Nelly, si está cansada puede sentarse, y si no, vuélvase a su casa (20, 232)
CASTILLO (TM4) (1989)	—¿No? ¡Qué ignominia para tu madre, no haber despertado tu filial afecto hacia mí! Tú eres mi hijo, y yo te lo digo, y tu madre era una malvada zarapastrosa por dejarte en la ignorancia de qué suerte de padre tu poseías. Y ahora no hagas muecas ni te sonrojes, aunque ya es algo ver que no tienes la sangre blanca. Has de ser un buen chico y cuidará de ti. Neli, si estás cansada siéntate, si no vuélvete a casa. Supongo que no contarás al tonto de la Granja, todo lo que oyes y ves. Esta criatura no se asentará mientras tú estés por aquí (20, 339)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¿No? Pues es una vergüenza que tu madre nunca haya despertado en tu sentimientos filiales para conmigo? Bueno, pues digo que eres mi hijo. Y tu madre ha sido una guarra y una arpía al dejarte en la ignorancia de la clase de padre que tienes. ¡Vamos, no hagas muecas, ni te pongas colorado! Aunque por lo menos así veo que no tienes la sangre de horchata. Sé un niño bueno y todo irá bien (II, 6, 256).

Comentario

En relación al lenguaje peyorativo que usa el personaje, *wicked slut*, Montoliu (1921) opta por «repugnante fregona» modulando la intención despectiva del personaje, puesto que el equivalente de *slut* es «guarra» o «fulana». G. de Luaces (1942) opta en esta ocasión por «malvada bribona», mostrando el vocablo «bribona» que Isabella era «traviesa o pícara». De nuevo, encontramos una variación del TO. Sin embargo, El Bachiller Canseco (1947) simplifica el insulto mediante el vocablo «malvada». Castillo (1989) omite de nuevo el lenguaje despectivo de Heathcliff, como queda recogido en la cita «malvada zarapastrosa». D'Amonville Alegría (2012) sí recoge la intencionalidad y respeta el lenguaje despectivo hacia Isabella, tal y como se indica en la siguiente expresión «guarra y una arpía».

Ejemplo 8

Contexto

Nelly le reprocha a Heathcliff, que si él y Linton tiene otro encuentro, esta situación acabará por matarla. Nelly le reprocha que se está introduciendo de nuevo en la memoria de memoria de Catherine, ahora que según Nelly, Catherine ya le había casi olvidado. Sin embargo, Heathcliff le explica que tanto ella como él, saben que Catherine por cada pensamiento que le dedica a Linton, le dedica mil a él. En el fragmento hace referencia a que la diferencia entre él y Linton, si él hubiera estado en su situación y viceversa, jamás le hubiera levantado la mano a Linton.

	Had he been in my place, and I in his, though I hated him with a hatred that turned my life to gall , I never would have raised a hand against him. You may look incredulous, if you
--	---

TO (1847)	please! I never would have banished him from her society, as long as she desired his. The moment her regard ceased, I would have torn his heart out, and drank his blood! But, till then, if you don't believe me, you don't know me---till then, I would have died by inches before I touched a single hair of his head!" (I, 14, 334-335)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Si él hubiera estado en mi sitio y yo en el suyo, aunque le odiaba con un odio que convirtió en hiel mi corazón , jamás hubiera levantado mi mano contra él. (14, 230)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	De haber estado él en mi lugar y yo en el suyo jamás hubiera osado alzar mi mano contra él. (14, 165)
EL BACHILLER CANSECO (TM5)(1947)	[...] si él estuviera en mi lugar y yo en el suyo, aunque yo le aborrezco con un odio que ha llenado de hiel mi corazón , nunca hubiera yo levantado la mano contra él. (14, 173)
CASTILLO (TM4) (1989)	Si él estuviera en mi lugar y yo en el suyo, aunque le odiara con un odio que convirtiera mi vida en hiel , nunca hubiera levantado mi vida contra él. (14, 281)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Ese temor es lo único que me frena. Ahí tienes la diferencia entre nuestros sentimientos. Si él hubiese estado en mi lugar, y yo en el suyo, aunque le odiase hasta el punto de envenenarme la vida con mi propia hiel, nunca le habría levantado la mano. (I, 14, 182).

Comentario

En relación a la expresión *though I hated him with a hatred that turned my life to gall*, Montoliu (1921) y El Bachiller Canseco (1947) seleccionan «corazón» y no siguen al TO. G. de Luaces (1942) omite la expresión. Castillo (1989) por su parte, sí respeta la original, como se indica a continuación «aunque le odiara con un odio que convirtiera mi vida en hiel». D'Amonville Alegría (2012) opta por una traducción más libre mediante el uso de verbo envenenar, tal y como se indica a continuación «aunque le odiase hasta el punto de envenenarme la vida con mi propia hiel».

Temática 2: violencia

Ejemplo 9

Contexto

Los lectores percibimos la primera impresión de Heathcliff de la mano de uno de los narradores principales, el señor Lockwood, que llega a Wuthering Heights con el propósito de alquilar Thrushcross Grange que pertenece al señor Heathcliff. Su acogida es muy fría y el narrador percibe a los tres habitantes de la casa, Hareton, Heathcliff y su nuera Catherine como desagradables. El tono de la expresión de Heathcliff delata la verdadera naturaleza del personaje, tal y como Lockwood le hace llegar a los lectores.

TO (1847)	"Get it ready, will you?" was the answer, uttered so savagely that I started. The tone in which the words were said, revealed a genuine bad nature . I no longer felt inclined to call Heathcliff a capital fellow (I, 2 22-23)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Despacha, ¿quieres? —fué la contestación, pronunciada tan bárbaramente que me puso en sobresalto. El tono en que fueron dichas las palabras revelaba su verdadero mal genio (I, 2, 27)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Vamos, termina, ¿no?—repuso él con tal brusquedad que me hizo sobresaltarme. Había hablado de una forma que delataba una naturaleza auténticamente perversa . No sentí desde aquel momento inclinación alguna a considerar a aquel hombre como un individuo extraordinario

	(2, 23)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	El tono con que las palabras estaban dichas revelaba un genio endemoniado . Ya no me sentía inclinado a llamar a Heathcliff «excelente compañero», como había pensado en nuestra primera entrevista (2, 33).
CASTILLO (TM4) (1989)	—Prepáralo, ¿quieres? —fue la respuesta, pronunciada tan bárbaramente que me sobresaltó. El tono en que estas palabras fueron dichas mostraba un auténtico mal carácter ; ya no me sentí inclinado a seguir llamando a Heathcliff un hombre extraordinario (2, 141)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Prepáralo de una vez. Mi casero pronunció la respuesta con tal violencia que me estremecí. El tono de aquellas palabras revelaba una genuina maldad . Ya no me inclinaba calificar a Heathcliff de un hombre magnífico (I, 2, 20)

Comentario

En este ejemplo Montoliu (1921) opta por «verdadero mal genio», El Bachiller Canseco (1947) hace referencia a «genio endemoniado» mientras que Castillo (1989) selecciona «mal carácter». Estos tres traductores parecen hacer referencia al carácter o al genio de Catherine; sin embargo, a nuestro juicio, la autora se refiere a la maldad característica de la protagonista, tal y como se refleja en la traducción D'Amonville Alegría (2012), que se expone a continuación: «genuina maldad». El DRAE proporciona la siguiente definición para «genuino»: «(1). adj. «Auténtico, legítimo»; (2.) adj. «Propio o característico». G. de Luaces (1942) traduce la expresión *bad nature* como «una naturaleza auténticamente perversa»; a nuestro juicio, la expresión modifica claramente la intencionalidad del TO.

Ejemplo 10

Contexto

En este fragmento, Heathcliff parece encontrarse en un estado alucinatorio o de trance durante su ataque a Hindley. En el ejemplo que a continuación se expone, presenciamos una conducta agresiva, no se trata únicamente de violencia verbal sino física. Recordemos que uno de los temas principales de la novela es el de la violencia, los comportamientos agresivos que muestran los personajes de la obra brontëana. Así, nos encontramos con un Heathcliff realmente cruel. En este ejemplo, Heathcliff golpea a Hindley y cuando sube a la habitación de Catalina, siente la presencia de su fantasma.

TO (1847)	"Having reached the Heights, I rushed eagerly to the door. It was fastened; and, I remember, that accursed Earnshaw and my wife opposed my entrance. I remember stopping to kick the breath out of him, and then hurrying up stairs, to my room, and hers---I looked round impatiently--I felt her by me--- I could almost see her, and yet I could not! (II, 15, 305)
MONTOLIÚ (TM1) (1921)	Al llegar a Cumbres corrí ansioso a la puerta. Estaba cerrada; y recuerdo que aquel maldito Earnshaw y mi esposa no me dieron entrada. Recuerdo que me contuve de arrancarle el alma a puntapiés , y luego me precipité escaleras arriba, hasta mi cuarto y el de ella. Miré alrededor, con impaciencia —la sentía a mi lado—, podía «casi» verla, y, sin embargo, «no podía» (29, 438-439).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Cuando llegué a las Cumbres recuerdo que aquel condenado Earnshaw y mi mujer me cerraron la puerta. Me contuve para no romperle el alma a golpes, y después subí precipitadamente a nuestro cuarto. Miré en torno mío con impaciencia. ¡La sentía a mi lado, casi la veía, y sin embargo no lograba divisarla! (29, 301)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Cuando llegué a <i>Cumbres</i> corrí ansioso a la puerta, pero estaba cerrada. Mi mujer y aquel maldito de Earnshaw no me dejaron entrar. Bien me acuerdo de eso, y cuando logré entrar propiné un puntapié a aquel estúpido y me precipité escaleras arriba hasta mi cuarto y el de ella. Miré con impaciencia a mi alrededor, la sentí junto a mí, podía <i>casi</i> verla y, sin embargo, <i>no podía</i> (29, 313-14)
CASTILLO (TM4) (1989)	Al llegar a las Cumbres corrí ansioso a la puerta: estaba cerrada. Recuerdo que el maldito de Earnshaw y mi mujer no me dejaban entrar. Recuerdo que me detuve a arrancarle el resuello a patadas , y corrí hacia arriba, a mi habitación, y la suya. Miré a mi alrededor con impaciencia, la sentía junto a mí, podía <i>casi</i> verla y, sin embargo, no la veía. (29, 417-8)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	»Al llegar a Cumbres Borrascosas me precipité ansiosamente hacia la puerta. Estaba cerrada con llave. Recuerdo que mi esposa y aquel maldito de Earnshaw no querían dejarme entrar. Recuerdo que me paré a dar patadas a ese último hasta dejarle sin respiración y que luego corrí escaleras arriba hasta mi cuarto, y luego hasta el de ella. Miraba ansiosamente alrededor; la sentía a mi lado, ¡casi llegaba a verla, pero no la veía! (II, 15,312)

Comentario

Montoliu (1921) desvirtúa el TO, como queda recogido en la cita «Recuerdo que me contuve de arrancarle el alma a puntapiés». G. de Luaces (1942) también hace un falso sentido y omite *I remember* tal y como se indica a continuación «Me contuve para no romperle el alma a golpes». Castillo (1989) hace uso de un lenguaje muy cuidado por la selección del vocablo «resuello», como se recoge en la cita «me detuve a arrancarle el resuello a patadas». D'Amonville Alegría (2012), por su parte, realiza una traducción fiel al original, como queda reflejado en la siguiente cita «me paré a dar patadas a ese último hasta dejarle sin respiración».

Ejemplo 11

Contexto

En este fragmento, Heathcliff encierra a Cathy y a Nelly en *Wuthering Heights*. Cathy intenta arrebatarse la llave y le hinca los dientes a Heathcliff. Este le da una serie de horribles bofetadas a la joven. Se aprecia evidentemente la crueldad con la que los niños son tratados en la novela. Cathy se dirige hacia Nelly y apoya su mejilla en su regazo. Heathcliff prepara y sirve el té y dirigiéndose a Nelly pronuncia las siguientes palabras;

TO (1847)	"Wash away your spleen," he said. "And help your own naughty pet and mine. It is not poisoned, though I prepared it. I'm going out to seek your horses." (II, 13, 264)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— Desecha la tristeza — dijo— y sirve a los malos niños. No está envenenado, aunque lo haya preparado yo. Salgo a buscar vuestro caballos (27, 412)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— Fuera tristeza — me dijo, ofreciéndome una taza —y sirve a esos niños traviesos. No tengas miedo: no está envenenado. Me voy a buscar a vuestros caballos (27, 283)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— Ahuyenta esa tristeza —dijo— y sirve el té. No está envenenado, aunque lo haya preparado yo. Voy a buscar vuestras cabalgaduras (27, 295)
CASTILLO (TM4) (1989)	— Lava tu bilis y sirve a tu malvado animalejo y al mío. No está envenenado aunque lo haya preparado yo. Voy a buscar vuestros caballos (27, 400)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5)(2012)	— Enjuágate la inquina con un poco de té —dijo—, y ocúpate de ayudar a tu traviesa prenda y a la mía. No está envenenado, aunque lo haya preparado yo mismo. Voy a buscar a vuestros caballos (II, 13, 330)

Comentario

Todos los traductores a excepción de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría han optado por «tristeza» para el vocablo *spleen*. Si consultamos el OED el concepto de *spleen* parece corresponderse más con estado de ánimo de ira y no de tristeza.

5. (a). Hot or proud temper; high spirit, courage, resolute mind. *Obs.*

b. Impetuosity, eagerness. *Obs.*

6. Violent ill-nature or ill-humour; irritable or peevish temper:

El OED proporciona la siguiente definición para *spleen*:

1. a. *trans.* To regard with spleen or ill-humour; to have a grudge at. *Obs.*

b. To fill with spleen; to make angry or ill-tempered. *Obs.*

Es destacable mencionar que la solución de Castillo (1989), que se detalla a continuación «bilis», está relacionada con el bazo y la melancolía. La conexión es clara: el bazo representa la «bilis negra» y la depresión melancólica es atribuida a un exceso de «bilis negra». El DUE nos remite para «melancolía» a «bilis negra, mal humor». D'Amonville. La traductora D'Amonville Alegría (2012) opta por amplificar la

oración, como se indica en la siguiente cita «Enjuágate la inquina con un poco de té». EL DRAE define «inquina» como «Aversión, mala voluntad».

Ejemplo 12

Contexto

En este fragmento, es un claro ejemplo de los sentimientos de Heathcliff hacia los miembros de la segunda generación. La narradora Ellen Dean explica la reacción de Heathcliff cuando se encuentra en presencia de la hija de Catherine.

TO (1847)	He shrugged his shoulders---shook himself, indeed, as if his flesh crept with aversion; and thrust back his chair: while I got up, and opened my mouth, to commence a downright torrent of abuse; but I was rendered dumb in the middle of the first sentence, by a threat that I should be shown into a room by myself, the very next syllable I uttered (II, 13, 273)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Y una sacudida recorrió su cuerpo, como si en efecto, el contacto de Catalina le repugnase. Me puse en pie y me preparé a lanzarle un torrente de insultos, pero al primero que proferí me amenazó con encerrarme en una habitación a mí sola, y hube de callar (27, 287).
EL BACHILLER CANSECO (TM2) (1947)	Se encogió de hombros, sacudiéndose como para deshacerse de una idea obsesionante y empujando su silla para atrás, en tanto que yo me disponía a arrojarle un torrente de injurias, que no puede decir porque cortó mi cólera, amenazándome con encerrarme sola en un cuarto de baño si pronunciaba una sola sílaba (27, 300).
CASTILLO (TM4) (1989)	Se encogió de hombros, se sacudió como si su carne se estremeciera de odio, echó atrás su silla, mientras yo me levantaba y abría la boca para empezar a soltarle un torrente de insultos, pero tuve que enmudecer a mitad de la primera frase, por sus amenazas de que me metería en una habitación sola, a la primera sílaba que pronunciase (27, 304).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Se encogió de hombros y se estremeció como si realmente se le pusiera la carne de gallina por la aversión. Luego echó hacia atrás su silla, al tiempo que yo me levantaba y abría la boca para arrojarle un torrente de insultos. Pero a mitad de la primera frase Heathcliff me hizo enmudecer, amenazando con encerrarme a solas en otro cuarto si pronunciaba una sílaba más (II, 13, 335).

Comentario

En relación a la expresión a shook himself, G. de Luaces (1942) hace uso de la personificación y modifica el sujeto del TO, como a continuación se detalla «Y una sacudida recorrió su cuerpo». Además, en el TM2 el personaje se estremece «como si en efecto el contacto de Catalina le repugnase» y hace referencia al contacto y no a la carne. El Bachiller Canseco (1947) opta por una traducción libre, como se cita a continuación «sacudiéndose como para deshacerse de una idea obsesionante» y el párrafo es extraño a ojos del lector meta. En este contexto, Heathcliff obliga a Cathy a permanecer en *Wuthering Heights* con el propósito de que contraiga matrimonio con su hijo. La joven le pide que se apiade y compadezca de ella; sin embargo Heathcliff lleno de ira se dirige a ella en tono despectivo y le recrimina que cómo se haya atrevido a adularle. Castillo (1989) respeta la intencionalidad de la autora, como se refleja en la cita «Se encogió de hombros, se sacudió como si su carne se estremeciera de odio»; sin embargo es destacable mencionar que su propuesta es más literal que la de D'Amonville Alegría (2012).

Temática: duelo

Ejemplo 13

Contexto

En este fragmento, Nelly le relata a Lockwood cmo fue la muerte de Catalina, detallando la vida díscola que llevó y le pregunta a Lockwood su opinión sobre la felicidad en el más allá. Sin embargo, Lockwood decide nocontestar:

TO (1847)	<p>To be sure one might have doubted, after the wayward and impatient existence she had led; whether she merited a haven of peace at last. One might doubt in seasons of cold reflection, but not then, in the presence of her corpse. It asserted its own tranquillity¹⁸¹, which seemed a pledge of equal quiet to its former inhabitants.</p> <p>"Do you believe such people are happy in the other world, sir? I'd give a great deal to know."</p> <p>I declined answering Mrs. Dean's question, which struck me as something heterodox. (II, 2, 24)</p>
MONTOLIU (TM1) (1921)	<p>Ciertamente que, después de una vida tan impaciente y díscola, como la que llevó, había motivo para dudar de si merecía entrar, al final, en el reino de los cielos. Tales dudas podrían abrigarse en tiempo de fría reflexión; mas no entonces, en presencia de su cadáver, que así afirmaba su tranquilidad, cual mostrando una promesa de igual quietud en su anterior habitante.</p> <p>—¿Cree usted que tales gentes «son» felices en el otro mundo?</p> <p>No sabe lo que daría para saberlo.</p> <p>Rehusé contestar a la pregunta de la señora Dean, que me dio la impresión de algo heterodoxo. Luego continuó:</p> <p>Recordando la vida de Catalina Linton, temo que no estamos autorizados para pensar que es feliz; mas dejémosla a ella con su Creador: (34, 255)</p>
G. DE LUACES (TM2) (1942)	<p>Claro está que, en rigor, teniendo en cuenta la agitada y rebelde vida que había llevado, cabía dudar si entraría o no en el reino de los cielos, pero la contemplación de aquel cadáver con su aspecto sereno facilitaba toda vacilación.</p> <p>—¿Usted cree —preguntó la señora Dean— que persona así pueden ser felices en el otro mundo? Daría algo bueno por saberlo.</p> <p>No contesté a la pregunta de mi ama de llaves. Pregunta que me pareció un tanto poco ortodoxa. Y ella continuó: (16 284)</p>
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	<p>Seguramente se hubiera podido dudar, después de la díscola y atormentada existencia que había llevado, si merecía, al fin, un remanso de paz. Tales dudas podrían tenerse en momentos de fría reflexión, pero no entonces, en presencia de aquel cadáver, que denotaba que el alma que le alentó gozaba ahora de la misma paz inefable que aquel exánime cuerpo.</p> <p>Al llegar a este punto de su relato, la señora Dean hizo una pausa y, dirigiéndose a mí, exclamó:</p> <p>—¿Puede alguien saber, señor, si tales personas son felices en el otro mundo? ¡Cuanto daría por saberlo!</p> <p>Me abstuve de contestar a la pregunta de la señora Dean, que me resultaba algo heterodoxa, y así continuó: (16, 190).</p>
CASTILLO (TM4) (1989)	<p>Sin duda se podría dudar si, después de una existencia tan rebelde y díscola como la que ella llevó, merece al fin un cielo de paz; se podría dudar en un momento de fría reflexión, pero no entonces, en presencia de su cadáver; aseguraba este su propia tranquilidad, lo que parecía la promesa de un reposo semejante para el alma que antes lo habitó.</p> <p>—¿Cree usted que personas así son felices en el otro mundo, señor? Daría cualquier cosa por saberlo.</p> <p>Decliné al responder a la pregunta de la señora Dean, que me sonó un tanto heterodoxa. Ella</p>

¹⁸¹ Así aparece en la edición original.

	continuó: (26, 257)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Cierto es que cabría la duda de que ella, tras una existencia díscola e impaciente, mereciese al final un remanso de paz. Podría ponerse en duda en momentos de fría reflexión, pero no entonces en presencia de su cadáver: afirmaba su propio reposo, lo que parecía dar fe de que sus antiguos habitantes gozaban del mismo sosiego. —¿Cree usted que tales personas pueden ser felices en el más allá? Daría cualquiera cosa por saberlo. Decliné contestar la pregunta de la señora Dean, que se me hizo un tanto heterodoxa. Ella prosiguió: (II, 2, 205)

En relación a *One might doubt in seasons of cold reflection, but not then, in the presence of her corpse. It asserted its own tranquillity, which seemed a pledge of equal quiet to its former inhabitants*, nótese como Montoliu (1921) optaba por un párrafo bastante literal: «Tales dudas podrían abrigarse en tiempo de fría reflexión; mas no entonces, en presencia de su cadáver, que así afirmaba su tranquilidad, cual mostrando una promesa de igual quietud en su anterior habitante». G. de Luaces (1942) otorga a la traducción un matiz coloquial, como se detalla en la cita «Claro está». El Bachiller Canseco (1947) proporciona una traducción libre, que se recoge en la cita: «que denotaba que el alma que le alentó gozaba ahora de la misma paz inefable que aquel exánime cuerpo». Castillo (1989) por su parte omite *to its former inhabitants* y amplifica «para el alma», como se refleja en la cita: «en presencia de su cadáver; aseguraba este su propia tranquilidad, lo que parecía la promesa de un reposo semejante para el alma que antes lo habitó». A nuestro juicio, D'Amonville Alegría (2012) transmite la intencionalidad del TO mediante un párrafo coherente: «Podría ponerse en duda en momentos de fría reflexión, pero no entonces en presencia de su cadáver: afirmaba su propio reposo, lo que parecía dar fe de que sus antiguos habitantes gozaban del mismo sosiego».

Ejemplo 14

Contexto

La debilidad de Hareton hacia Heathcliff queda de manifiesto tras el fallecimiento de este último, en donde una vez más, Hareton hace alarde de una bondad excepcional, al ser la única persona que realmente muestra un verdadero sentimiento de dolor por Heathcliff:

TO (1847)	But poor Hareton the most wronged , was the only one that really suffered much. He sat by the corpse all night, weeping in bitter earnest. He pressed its hand, and kissed the sarcastic, savage face that every one else shrank from contemplating; and bemoaned him with that strong grief which springs naturally from a generous heart, though it be tough as tempered steel (II, XX, 411)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Pero el pobre Hareton, el más injuriado , fue el único que en realidad padeció mucho. Permaneció junto al cadáver toda la noche, llorando con amarga vehemencia. Estrechaba su mano, y besaba el salvaje y sarcástico rostro, que nadie más osaba contemplar; y se lamentaba con aquel fuerte dolo que brota espontáneamente de un corazón generoso, aunque sea duro como acero templado (34, 507)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	El pobre Hareton fué el que más se disgustó de todos nosotros. Toda la noche veló junto al cadáver llorando amargamente. Apretaba la mano del muerto, besaba su áspero y sarcástico rostro, que solo él se atrevía a mirar, y mostraba el dolor sincero que brota siempre de los dos pechos nobles aunque sean duros como el acero bien templado (34, 348).
EL BACHILLER CANSECO	La memoria me hacía revivir tristemente épocas lejanas: pero el pobre Hareton, el más maltratado , fue el único que sintió su muerte con verdadero dolor. Pasó la noche sentado junto al

(TM5) (1947)	cadáver, llorando con terrible desconsuelo; le cogía las manos, besaba el salvaje y sarcástico rostro, del que todos desviábamos la mirada, le lloraba, en fin, con lágrimas sinceras que derramaba un corazón magnánimo, aunque fuese más duro que el acero (34, 358)
CASTILLO (TM4) (1989)	Pero, pobre Hareton, él fue más perjudicado , el único que realmente sufrió. Estuvo junto al cadáver toda la noche, llorando con amarga sinceridad. Le cogía la mano, le besaba el rostro, sarcástico y feroz, el que todos los demás huían de contemplar, y se lamentaba con ese intenso dolor que brota generalmente de un corazón generoso. Aunque sea recio como el acero bien templado (34, 463).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Pero el pobre Hareton, el más perjudicado por Heathcliff, era el único que sufría de verdad. Se pasó la noche sentado junto al cadáver sollozando con auténtica amargura. Le cogía de la mano y besaba aquel rostro sarcástico y feroz del que todos los demás apartaban la vista. Le lloraba con la profunda congoja que mana naturalmente de un corazón generoso, aun cuando está endurecido como acero templado (II, XX, 408)

Comentario

Si analizamos la solución aportada por Montoliu (1921), según el DRAE, define la segunda acepción de «injuriar» como «Dañar o menoscabar». El OED define el vocablo de la siguiente manera «Of persons, etc.: Wrongfully, unfairly, or unjustly treated; affected harmfully or prejudicially; injured». G. de Luaces (1942) no traduce el verdadero sentido, Hareton no es «el que más se disgustó», sino el más perjudicado por la pérdida de Heathcliff. Recordemos que para Hareton, Heathcliff representa a su figura paterna. El Bachiller Canseco (1947) opta por «el más maltratado», una solución que parece un poco forzada en el contexto. Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) proponen una solución que transmite el TO.

Temática 3: Sobrenatural

Ejemplo 15

Contexto

A Nelly le viene a la cabeza el recuerdo de su compañero de juegos (Hindley); de repente un sentimiento de superstición se apodera de ella porque piensa que algo le ha pasado a Hindley, a quien tiene aprecio porque se han criado juntos. Recordemos la importancia que tiene la superstición en la temática de la obra, tal y como explicamos en el capítulo 2.

TO (1847)	"Poor Hindley!" exclaimed, involuntarily I started---my bodily eye was cheated into a momentary belief that the child lifted its face and started straight into mine! It vanished in a twinkling; but, immediately, I felt an irresistible yearning to be at the Heights. Superstition urged me to comply with this impulse---supposing he should be dead! I thought---or should die soon!---supposing it were a sign of death! The nearer I got to the house the more agitated I grew: and on catching sight of it, I trembled every limb. The apparition had outstripped me; it stood looking through the gate. That was my first idea on observing an elf-locked, brown-eyed boy setting his ruddy countenance against the bars. Further reflection suggested this must be Hareton, my Hareton, not altered greatly since I left him, ten months since (I, 11, 244)
-----------	---

<p>MONTOLIU (TM1) (1921)</p>	<p>—¡Pobre Hindley! —exclamé involuntariamente. Sentí un sobresalto; mis ojos corporales fueron víctima de una momentánea desilusión, creyendo ver al niño que levantaba su rostro y me miraba fijamente. La visión desapareció en un abrir y cerrar los ojos; pero inmediatamente sentí una ansia irresistible de estar en las Cumbres. La superstición me aguijoneó a satisfacer ese impulso. —¡Y si hubiera muerto!, ¡o si debiera morir pronto! —pensé, tomando aquello por presagio de muerte. (11 170- 171)</p>
<p>G. DE LUACES (TM2) (1942)</p>	<p>—¡Pobre Hindley! —murmuré sin querer. Me pareció que el niño alzaba el rostro y me miraba a la cara. La visión desapareció inmediatamente, pero en el acto experimenté un vivo deseo de ir a Cumbres Borrascosas. Un sentimiento supersticioso me impulsaba. —¡Podría haber muerto, o estar a punto de morir! —pensé relacionando aquella alucinación con un presagio fatídico. Mi agitación aumentaba a medida que me iba acercando a la casa, y al final temblaba todo mi cuerpo (11, 126).</p>
<p>EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)</p>	<p>«¡Pobre Hindley!», exclamé involuntariamente. Me estremecí: a mis ojos llegó por un momento la sensación real de que el niño levantaba la cara y me miraba fijamente. Súbitamente, se desvaneció aquella visión; pero inmediatamente sentí un irresistible impulso de ir a <i>Cumbres Borrascosas</i>. Un instinto supersticioso me aguijoneaba para ceder a aquel impulso. «¡Quién sabe si habrá muerto!», pensé tomando aquello por un presagio. Cuanto más se acercaba a la casa, más aumentaba mi agitación, y al dar vista a ella, temblaban todos mis miembros (16, 132)</p>
<p>CASTILLO (TM4) (1989)</p>	<p>—¡Pobre Hindley! —exclamé involuntariamente—. Me sobrecogí, mis ojos corporales fueron engañados por una momentánea ilusión de que el niño levantaba su rostro y miraba fijamente al mío. Desapareció en un abrir y cerrar de ojos, pero inmediatamente sentí un deseo irresistible de estar en las Cumbres. La superstición me incitó a cumplir este impulso: acaso se ha muerto, pensé, o está a punto de morir, acaso esto sea un presagio de muerte (11, 241)</p>
<p>D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)</p>	<p>—¡Pobre Hindley! —exclamé sin querer. Me estremecí. ¡Mis ojos corporales cayeron en la trampa de creer por un momento que el niño había lazado el rostro y me había mirado a la cara! La visión se desvaneció en un abrir y cerrar de ojos, pero de inmediato sentí un deseo irresistible de estar en Cumbres Borrascosas. La superstición me alentó a obedecer aquel impulso. ¡Pensé que quizá hubiese muerto o que moriría pronto! ¡Supuse que aquello era un presagio de su muerte! (I, 11, 136)</p>

Comentario

Montoliu (1921) propone una solución literal y poco coherente, que se cita a continuación: «La superstición me aguijoneó a satisfacer ese impulso». G. de Luaces (1942), por su parte, selecciona una solución, extraña a ojos del lector, como se indica a continuación: «Un sentimiento supersticioso me impulsaba». El Bachiller Canseco (1947) al igual que Montoliu (1921) selecciona «aguijonear» para *urge*, como se detalla a continuación: «Un instinto supersticioso me aguijoneaba para ceder a aquel impulso». La oración de Castillo (1989) es menos literal, como se indica en la cita: «La superstición me incitó a cumplir este impulso, la oración, al igual que ocurre en la de D'Amonville Alegría (2012), que se cita a continuación: «La superstición me alentó a obedecer aquel impulso».

Si nos detenemos en la expresión *he should be dead! I thought---or should die soon!--supposing it were a sign of death!*, Montoliu (1921) no respeta la tonalidad exclamativa en todo el fragmento, tal y como se detalla en la cita «Y si hubiera muerto!, ¡o si debiera morir pronto! —pensé, tomando aquello por presagio de muerte». Lo mismo ocurre en la traducción de G. de Luaces (1942), tal y como se recoge a continuación «¡Podría haber muerto, o estar a punto de morir! pensé relacionando aquella alucinación

con un presagio fatídico». El Bachiller Canseco (1947) también omite la tonalidad exclamativa en la última oración, como se recoge en la expresión «¿Quién sabe si habrá muerto!, pensé tomando aquello por un presagio». Castillo (1989) modifica el tono en el fragmento completo, como se expone a continuación en la cita «acaso se ha muerto, pensé, o está a punto de morir, acaso esto sea un presagio de muerte». D'Amonville Alegría (2012) sí sigue la misma tonalidad sugerida en el TO, como se detalla en la siguiente cita «¿Pensé que quizá hubiese muerto o que moriría pronto!; Supuse que aquello era un presagio de su muerte!».

Ejemplo 16

Contexto

Joseph, al igual que Nelly, cree en la superstición y se muestra atemorizado ante ciertas situaciones; por ello es objeto de los jocosos comentarios de la joven Cathy, ante la presencia de Lockwood:

TO (1847)	" You scandalous old hypocrite! " she replied. "Are you not afraid of being carried away bodily, whenever you mention the devil's name? I warn you to refrain from provoking me, or I'll ask your abduction as a special favour. Stop, look here, Joseph," she continued, taking a long, dark book from a shelf. "I'll show you how far I've progressed in the Black Art---I shall soon be competent to make a clear house of it. The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations! " (I, 2, 29)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¡Escandaloso y viejo hipócrita! —rugió ella—. ¿No temes que el diablo te arrebatase cuando pronuncias su nombre? Te advierto que, si no te abstienes de provocarme, pediré tu rapto como una gracia especial. ¡Basta! Mira, José —continuó—, tomando de un estante un libro largo y obscuro—. Voy a enseñarte mis progresos en la Magia Negra; pronto seré capaz de ponerlo todo en claro. La vaca roja, no murió por casualidad, y tus reumatismos apenas pueden contarse con como favores de la Providencia (2, 32)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— ¡Viejo hipócrita! ¿No temes que el diablo te lleve cuando pronuncias su nombre? Te advierto que se lo pediré al demonio como especial favor si no dejas de provocarme. ¡Y basta! Mira—agregó, sacando un libro de un estante—: Cada vez progreso más en la magia negra. Muy pronto seré maestra en la ciencia oculta. Y, para que te enteres, la vaca roja no murió por casualidad, y tu reumatismo no es una prueba de la bondad de la Providencia... (2, 26)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— ¡Tú escandaloso viejo hipócrita! —replicó. ¿No temes que el demonio cargue con su cuerpo cuando lo nombras? Te prevengo que te abstengas o le pediré tu secuestro como favor especial. ¡Basta! Mira Joseph —continuó, cogiendo un largo y obscuro libro de un estante—. Te enseñaré hasta donde he adelantado en la magia negra: pronto seré competente para aclarar las cosas en esta casa. La vaca roja no se murió por casualidad y tu reuma no puede en ningún modo considerarse como don providencial (2, 36).
CASTILLO (TM4) (1989)	— ¡Maldiciente y viejo hipócrita! —replicó—. ¿No temes que se te lleve el diablo en persona cuando pronuncias su nombre? Te advierto que si no dejas de provocarme, le pediré que te rapte como un favor especial. Espero, mira José —continuó, cogiendo de un estante un libro largo y oscuro—. Te mostraré mis progresos en la Magia Negra, pronto sabré lo bastante como para ponerlo todo en claro. La vaca roja no se murió por casualidad y tus ataques de reuma no pueden considerarse gracias del cielo (21, 144-145)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡Eres un viejo sinvergüenza y un hipócrita! —repuso—. ¿No tienes miedo de que el diablo se te lleve si pronuncias su nombre? Te advierto que te abstengas de provocarme o le pediré que te rapte como favor especial. Basta ya. Mira Joseph —prosiguió, a la vez que tomaba de un estante un libro grueso y oscuro—, te voy a enseñar cuanto he progresado en la Magia Negra. Pronto estaré en condiciones de hacer uso de ella para dejar limpia esta casa. La vaquilla no murió por casualidad; ¡y no puedes achacar tu reumatismo a un castigo providencial! (I, 2, 23)

Comentario

Si analizamos la expresión *You scandalous old hypocrite!*", Montoliu (1921) sigue al TO, como se detalla a continuación: «¡Escandaloso y viejo hipócrita!». G. de Luaces (1942), por su parte simplifica la expresión con «¡Viejo hipócrita!», El Bachiller Canseco (1947) también respeta la tonalidad y el contenido del TO y traduce la expresión como «¡Tú escandaloso viejo hipócrita!». Castillo (1989) sí respeta el tono del TO, como a continuación se detalla en la cita «¡Maldiciente y viejo hipócrita!». En relación a la soluciones que plantean para *The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!*", la única que respeta la tonalidad exclamativa es D'Amonville Alegría (2012).

Ejemplo 17

Contexto

Con este ejemplo, se corrobora la importancia de lo sobrenatural en la novela. En ocasiones, los personajes hacen referencia a la superstición; sin embargo, en este fragmento Nelly hace referencia a la creencia popular que afirma ver a los fantasmas de Heathcliff y Catherine por los páramos. Nelly Dean lo cuenta de este modo:

TO (1847)	But the country folks, if you asked them, would swear on their bible that he walks. There are those who speak to having met him near the church, and on the moor, and even within this house---Idle tales, you'll say, and so say I (II, 20, 412)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Pero la gente del pueblo, si usted les pregunta, jurarán por la Biblia que él «anda». Hay quien dice haberle visto junto a la iglesia, y entre las ciénagas. Y hasta en la casa. Vanas leyendas, dirá usted, y lo mismo digo yo. (34, 507).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Pero si preguntara usted a los lugareños le dirían que el fantasma de Heathcliff se pasea por los contornos. Hay quien asegura haberle visto junto a la iglesia y en los pantanos, y hasta dentro de esta casa. Eso son habladurías, dirá usted, y yo opino lo mismo. (34, 349)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Pero si pregunta usted a las gentes de estos contornos, jurarán por lo más sagrado , que anda por allí. Los hay que dicen haberle encontrado junto a la iglesia, vagando por el páramo, y hasta dentro de la casa. Absurdos dirá usted, y yo digo lo mismo (34, 358).
CASTILLO (TM4) (1989)	Pero la gente de la comarca, si les pregunta, jurarán sobre la Biblia que él anda , hay quien dice que lo ha encontrado junto a la iglesia, y en el páramo, y aún dentro de esta casa. Vamos, consejas , dirá usted, yo también (34, 464).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Pero los aldeanos, si les pregunta usted, le jurarán sobre la Biblia que «se les aparece». Algunos afirman que le han visto cerca de la iglesia, y en los páramos, e incluso dentro de esta casa. Dirá usted que eso son patrañas , y yo digo lo mismo (II, 20, 408)

Comentario

Montoliu (1921), Castillo (1989) y D'Amonville Alegría hacen referencia a la Biblia. G. de Luaces (1942) traduce libremente la expresión y hace referencia al fantasma de Heathcliff, tal y como se indica a continuación: «le dirían que el fantasma de Heathcliff» y a su vez omite la referencia a la Biblia. El Bachiller Canseco (1947) decide omitir el vocablo *Bible*, como se detalla a continuación: «jurarán por

lo más sagrado». Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) sí transmiten la expresión siguiendo al TO.

Ejemplo 18

Contexto

Veinte años han transcurrido desde la muerte de Catherine, y así lo expresa ella en el sueño, como si ya hubiese llegado la hora de que su historia fuese conocida por todos, y en especial por alguien ajeno a su entorno, como es el caso de Lockwood, quien por ese motivo puede mostrarse más objetivo a la hora de juzgarles. Después de la noche en que se produce este sueño, Lockwood sentirá un fuerte deseo de conocerlo todo acerca del pasado de su casero, Mr. Heathcliff, y de la misteriosa Catherine, e insistirá para que Nelly le relate con todo detalle el tormentoso pasado que rodea a *Wuthering Heights*. Sin embargo, en este ejemplo Lockwood se dirige a Heathcliff después de que el fantasma de Catherine golpee su ventana la noche que se hospeda en *Wuthering Heights* y Lockwood se queja del fantasma y cree que si lleva veinte años vagando por la tierra es un castigo por sus transgresiones morales.

TO (1847)	“If the little fiend had got in at the window, she probably would have strangled me!” I returned. ‘I’m not going to endure the persecutions of your hospitable ancestors again. Was not the Reverend Jabez Branderham akin to you on the mother’s side? And that minx, Catherine Linton, or Earnshaw, or however she was called—she must have been a changeling —wicked little soul! She told me she had been walking the earth these twenty years: a just punishment for her mortal transgressions, I’ve no doubt!’ (I, 3, 56)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Si la pequeña arpía hubiese entrado por la ventana, me hubiera probablemente estrangulado —repliqué—. No estoy dispuesto más a soportar más persecuciones de sus hospitalarios ascendientes. ¿Pues qué, no era el Reverendo Jabez Branderham pariente de usted por parte de su madre? ¿Y aquella descarada Catalina Linton, o Earnshaw, o como se llamara? —debe haber sido una veta y una mala pieza —. Me dijo que había estado errando por el mundo desde hace veinte años; ¡justo castigo por su pecados inmortales, indudablemente! (3, 49)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Si aquella endemoniada bruja llega a entrar, a buen seguro que me hubiese estrangulado —le respondí—. No me siento con ganas de soportar más persecuciones de sus hospitalarios antepasados. El reverendo Jabez Branderham, ¿no sería tal vez pariente suyo por parte de madre? Y en cuanto a la Catalina Earnshaw, o Linton, o como se llamara, ¡buena pieza debería estar hecha! Según me dijo, ha andado errando durante veinte años, lo que sin duda es justo castigo de sus pecados... (3, 39)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Si la pequeña arpía hubiese entrado por la ventana probablemente me habría estrangulado —respondí—. No voy a soportar otra vez la persecución de sus hospitalarios antepasados. ¿No era el reverendo Jabez Branderham pariente suyo por parte de madre? ¡Y esa descarada de Catherine Linton, o Earnshaw, o como se llame, debía de ser muy voluble y perversa! Me dijo que ha estado recorriendo la tierra estos últimos veinte años. ¡Justo castigo de sus pecados mortales, no hay duda! (3, 48)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Si ese diablillo hubiera entrado por la ventana, probablemente me hubiera estrangulado —contesté—. No estoy dispuesto a soportar más persecuciones de sus hospitalarios antepasados. ¿No era el Reverendo Jabez Branderham pariente suyo por parte de madre? Y esa taimada de Catalina Linton, o Earnshaw, o como quiera que se llame, debió de ser un duende , ¡malvada criatura! Me dijo que había estado vagando estos últimos veinte años; justo castigo por sus pecados mortales, sin duda. (N. de la T.). El significado ambiguo de este párrafo queda aclarado por la palabra <i>changeling</i> , que hemos traducido por «duende» (3, 157).
D’AMONVILLE ALEGRÍA	—¿Si esa diablilla hubiese entrado por la ventana, lo más seguro es que me hubiese estrangulado! —repliqué—. No pienso volver a sufrir acoso de sus espléndidos antepasados. ¿No era el

(TM5) (2012)	reverendo Jabes Branderham pariente de usted por parte de su madre? Y en cuanto a esa picaresca de Catherine Linton o Earnshaw, o comoquiera que se llame, ¡tiene que haber sido una pequeña alma malvada, hija de las brujas! Me dijo que lleva veinte años vagando por la tierra. ¡Un justo castigo por sus transgresiones mortales, sin duda! (I, 3, 37-38).
-----------------	--

Comentario

En relación al vocablo *changeling*, Lavín Camacho (1984) especifica que se trata de un «niño cambiado secretamente por otro al nacer». El OED, por su parte, aporta la siguiente acepción para el vocablo: «*spec.* A child secretly substituted for another in infancy; *esp.* a child (usually stupid or ugly) supposed to have been left by fairies in exchange for one stolen. (In quot. 1600 applied to the child taken, not to that left.)». Montoliu (1921) no transmite el significado del TO y escoge «veleta». G. de Luaces (1942), por su parte, realiza una traducción libre: «¡buena pieza debería estar hecha!» y El Bachiller Canseco (1947) selecciona «voluble», una solución que no se corresponde con la definición del TO. En el tercer periodo, Castillo (1989) opta por «duende» y justifica en una nota a pie de página su elección». En último lugar, D'Amonville Alegría (2012) conoce la referencia cultural, como Castillo (1989) y amplifica el TO, con el propósito de aclarar el término al lector, como se indica a continuación: «hija de las brujas».

Ejemplo 19

Contexto

La muerte de Catherine no se convierte en un tema tabú. Heathcliff vive obsesionado con Catherine, su nombre y su imagen aparecen sin cesar y los delirios le atormentan hasta su muerte. En su primera visita a la tumba de Catherine, la supuesta presencia de su fantasma le hace desistir en su intento por abrir el ataúd. La creencia de que el fantasma de Catherine está a su lado, no bajo tierra, sino sobre la tierra alivia su espíritu enamorado y le da fuerzas para continuar su vida. Por este motivo nos encontramos con escenas en las que Heathcliff invoca de nuevo al fantasma de Catherine, aunque su esfuerzo es vano. Esta llamada al espíritu de Catherine constituye uno de los fragmentos más célebres de la novela:

TO (1847)	Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer---I repeat it till my tongue stiffens ---Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you--- haunt me then! The murdered <i>do</i> haunt their murderers. I believe---I know that ghosts <i>have</i> wandered on earth. (II, 2, 28-29)
MONTOLIU (TM1) (1921)	¡Oh!, tú has dicho que nada te importan mis sufrimientos! Yo no rezo más que una oración, y la repetiré hasta que la lengua se embote: ¡Catalina Earnshaw, Dios haga que no descanses, mientras yo viva! ¡Has dicho que yo te maté, pues persígueme! Dicen que la víctima persigue a su asesino, y lo creo. Hay espíritus que andan errantes por el mundo (17, 258).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Me has dicho que no te importan mis sufrimientos. Pero yo no repetiré más que una plegaria: “¡Catalina! Haga Dios que no repose mientras yo viva!” Si es cierto que yo te maté, persígueme. Se asegura que la víctima persigue a su asesino. Hazlo, pues, sígueme, hasta que me enloquezcas. Pero no me dejes aquí en un abismo. ¡Oh! ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma! (16, 186)

EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	¡Oh, siempre dijo que no le importaban nada mis sufrimientos! Pues bien: que mi maldición sea con ella, y le repetirá hasta que se le seque la lengua: ¡Catherine Earnshaw, ojalá no disfrutes de descanso mientras yo viva! Dices que yo te maté...¡Persígueme entonces! La víctima persigue a su asesinos.Yo sé que los espectros vagan por la tierra. (16, 192)
CASTILLO (TM4) (1989)	Tú me dijiste que no te importaban mis sufrimientos. Yo sólo hago un ruego..., y lo repito hasta que mi lengua se entumezca... Catalina Earnshaw, que no descanses mientras yo viva. Dijiste que yo te maté, persígueme, pues. Los muertos, yo creo, persiguen siempre a sus asesinos. Yo sé que hay espíritus que vagan por la tierra. (16, 299)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	¡Dijiste que mis sufrimientos te tenían sin cuidado! Pues yo rezo una oración, la repito hasta que se me agarrota la lengua: ¡Catherine Earnshaw, ojalá no encuentres descanso mientras yo siga con vida! Dijiste que yo te había matado, ¡pues entonces, persígueme! Los asesinados persiguen a sus asesinos. No solo creo, sino que sé que hay fantasmas que vagan por el mundo, ¡Quédate siempre conmigo, adopta cualquier forma, vuélveme loco! ¡Pero no me dejes en este abismo donde no soy capaz de encontrarte! ¡Oh Dios! ¡Es indescriptible! ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma! (II, 2, 207)

En la oración, Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! Tanto Montoliu (1921) como G. de Luaces (1942) modifican el TO. En primer lugar, en relación a la propuesta de Montoliu (1921), que a continuación se detalla «¡Catalina Earnshaw, Dios haga que no descanses, mientras yo viva!», el traductor alude la figura de Dios, sin que este se mencione en el TO. En la traducción de G. de Luaces (1942), de nuevo encontramos la alusión a esta figura, como se recoge en la cita a continuación «“¡Catalina! Haga Dios que no repose mientras yo viva!”». El Bachiller Canseco (1947) expresa una tonalidad desiderativa como se recoge en la cita y modifica el TO, mediante la selección del verbo «disfrutar, como a continuación se detalla en la cita «¡Catherine Earnshaw, ojalá no disfrutes de descanso mientras yo viva!». D'Amonville Alegría (2012) y Castillo (1989) respetan el TO.

Temática: pasión**Ejemplo 21**Contexto

Existen también numerosas referencias a lo fantasmagórico y lo sobrenatural tras la muerte de Catherine. Además, la conexión que existe en la mente de Catherine y Heathcliff entre la idea de la muerte y la eternidad no puede establecerse tan fácilmente en la traducción de G. de Luaces (1942), a consecuencia de la omisión de todos estos vocablos, altamente poéticos. Un simple análisis de la personalidad de los protagonistas, Heathcliff y Catherine, nos lleva a concluir un carácter obsesivo. En el caso de Heathcliff, este hecho es mucho más evidente, ya que su fijación por Catherine persiste a lo largo de la novela. Heathcliff tiene alucinaciones, cree ver a Catherine en todas partes y, de hecho, es consciente de su delirio. Su fijación con Catherine llega a extremos, impulsándole incluso a profanar su tumba, tal y como el personaje le detalla a Nelly.

TO (1847)	"I'll tell you what I did yesterday! I got the sexton, who was digging Linton's grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. (II, 15, 301-302).
MONTOLIU (TM1) (1921)	— Te diré lo que hice ayer. Mandé al sepulturero, que estaba cavando la fosa de Linton que apartase la tierra del ataúd de Catalina, y lo abrí. (29, 436)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— Te voy a contar lo que hice ayer. Ordené al sepulturero que cavaba la fosa de Linton que quitase la tierra que cubría el ataúd de Linton y lo hice abrir (29, 299-300).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Voy a decirte lo que hice ayer. Dije al sepulturero que arreglaba la fosa de Linton, que levantase la tierra que cubría el féretro de Catherine y lo abrí : [...] (29, 312)
CASTILLO (TM4) (1989)	— Te tengo que contar lo que hice ayer. Mandé al sepulturero que estaba cavando la fosa de Edgar, que quitase la tierra que cubría el ataúd de ella, y lo abrí. (29, 416)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡Te voy a contar lo que hice ayer! Mandé al sacristán que estaba cavando la tumba de Linton que quitara la tierra que cubre el ataúd de ella, y lo abrí. (II, 15,350)

Comentario

El texto de G. de Luaces (1942) no aclara que sea Heathcliff el que abra el ataúd. En la oración *I'll tell you what I did yesterday!* se aprecia una tonalidad exclamativa que se omite en todos los TM, a excepción de la traducción de D'Amonville Alegría (2012).

Además, en el TM2 encontramos un cambio de punto de vista porque Heathcliff es quien realmente abre el ataúd, y no ordena hacerlo abrir a nadie, tal y como se refleja en el TM2.

En relación a *sexton*, el TO se refiere a sextin. Si consultamos la primera acepción que proporciona el DRAE para sacristán «(1. Hombre que en las iglesias tiene a su cargo ayudar al sacerdote en el servicio del altar y cuidar de los ornamentos y de la limpieza y aseo de la iglesia y sacristía». A continuación, citamos la definición que proporciona el DRAE para sepulturero: «Hombre que tiene por oficio abrir las sepulturas y sepultar a los muertos» su significado no se corresponde con el de sacristán».

Ejemplo 22

Contexto

En el fragmento, que a continuación exponemos, Heathcliff le explica a Cathy que su padre, Linton y él se pelearon porque él lo consideró demasiado pobre para casarse con su hermana. Cathy cree que Linton (el hijo de Heathcliff) y ella no tiene nada que ver con su pelea y que ella no irá a Wuthering Heights pero propone que vaya Linton, a lo que este responde que Wuthering Heights está demasiado lejos para él. Heathcliff le echa a su hijo una mirada de desprecio porque lo considera un ser débil y su actitud le podría provocar estropear sus planes para apropiarse de la herencia de los Linton.

TO (1847)	[...] I'll pit him against that paltry creature, unless it bestir itself briskly. We calculate it will scarcely last till it is eighteen. Oh, confound the vapid thing. He's absorbed in drying his feet, and never looks at her -- Linton!" (II, 7, 42)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Ah, si hubiera sido Hareton! ¿Crearás tú que veinte veces al día envidio a Hareton, con toda su degradación? Yo amaría al chico, si fuera otro. Pero pienso que no hay peligro de que ella se enamore. Le incitaré a pelear contra esa vil criatura, a menos que se despabile , ¹⁸² Calculamos que a duras penas vivirá hasta los diez y ocho años. ¡Oh, malhaya el soso! Está absorto en secarse los pies, y ni piensa en mirarla. ¡Linton! (21, 33)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	[...] Si el chico fuera otra, yo le querría. No, no hay miedo de que ella se enamore. No creo que pase de los dieciocho años. ¡Maldito tonto! No se ocupa más que de secarse los pies, y ni mira a su prima. ¡Linton! (21, 233)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	¡Si hubiera sido Hareton, a pesar de su estado miserable! Yo hubiera querido al muchacho si hubiera sido hijo de cualquier otro. Pero creo que no habrá que pensar en el amor de ella hacia ese cafre . No obstante lo intentaré, a ver si los celos prenden en mi hijo y se despabila. No creo que llegue a cumplir los dieciocho años. ¡Oh, condenado pelele! Está absorto en secarse los pies y ni siquiera la mira. ¡Linton! (21, 241-42)
CASTILLO (TM4) (1989)	Si hubiera sido Hareton... ¿no sabes que veinte veces al día envidio a Hareton con toda su degradación? Le hubiera querido al chico si hubiera sido otro. Creo que está libre de que ella se enamore. Incitaré a Hareton contra esa vil criatura , a menos que esto le espabile. Calculamos que apenas durará hasta los dieciocho años. ¡Malhaya ese insípido crío! Está preocupado en secarse los pies y ni la mira... ¡Linton!
D'AMONVILL E ALEGRÍA (TM5) (2012)	[...] pero procuraré convertirle en rival de esa miserable criatura, a ver si mi verdadero hijo se espabila un poco. No calculamos que llegue a cumplir más de dieciocho años. ¡Maldita sea, mira a ese ser insípido! Está absorto en secarse los pies y ni siquiera la mira a ella. ¡Linton! (II, 7, 267)

Comentario

En primer lugar, la traducción de Montoliu (1921) sigue al TO; sin embargo puede parecer extraña a ojos del lector meta, tal y como se indica a continuación «¡Oh, malhaya el soso!». El protagonista no se refiere a su hijo Linton como un tonto, como se refleja en el TM2, una solución que proporciona al texto un tono más despectivo, como se refleja en la cita «¡Maldito tonto!».

¹⁸² Error ortotipográfico de la traducción.

De este modo, traducciones como «¡Maldito tonto!» por el original "*Oh, confound the vapid thing*", no solo restan riqueza, sino también pasión al lenguaje de este personaje. El Bachiller Canseco (1947) acentúa las palabras peyorativas de Heathcliff, como se indica a continuación «¡Oh, condenado pelele!». D'Amonville (2012), por su parte, amplifica la oración «¡mira a ese ser insípido!».

Ejemplo 23

Contexto

Heathcliff se siente amenazado incluso por Catherine y para combatir ese tormento, e hace ver que se vengará por su comportamiento hacia él, un comportamiento que él considera infernal. En la novela somos conscientes de la venganza que caracteriza a Heathcliff después de su aparición tras tres años de ausencia. El hecho de que no consiga permanecer junto a Catherine es el mayor tormento de su vida. La venganza se convierte en una estrategia de defensa del yo ante ataques externos.

TO (1847)	"He might spare himself the trouble," said Heathcliff, "I could do as well without his approbation--- And, as to you, Catherine, I have a mind to speak a few words, now, while we are at it---I want you to be aware that I know you have treated me infernally---infernally! Do you hear? And, if you flatter yourself that I don't perceive it you are a fool ---and if you think I can be consoled by sweet words you are an idiot---and if you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary, in a very little while! Meantime, thank you for telling me your sister-in-law's secret--- I swear I'll make the most of it, and stand you aside! " (I, 11, 251-52)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Podría evitarse la molestia —dijo Heathcliff—; y así podría yo prescindir de su consentimiento. En cuanto a ti, Catalina, se me ocurre decirte dos palabras, ahora que viene a cuento. Es preciso no olvides que «sé» que me has tratado de un modo infernal, ¡infernal!, ¿oyes? ¡Y si te hace la ilusión de que no lo noto, eres una necia; y si piensas que puedes consolarme con dulces palabras, eres una idiota; y si te imaginas que lo soportaré sin vengarme; te convenceré de lo contrario, y en breve plazo! Mientras tanto, te agradezco el haberme dicho el secreto de tu cuñada. ¡Juro que sabré aprovecharlo! ¡Y tú, apártate de mi paso! (11, 175)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—También podría evitarse la molestia — dijo Heathcliff —, porque yo necesito su consentimiento para nada. Y a ti, Catalina, te diré dos palabras, ya que se presenta la oportunidad. Entérate de que me consta que me has tratado horriblemente, ¿te enteras? , horriblemente. Si te figuras que no lo sé, eres una mema, y si te imaginas que me consuelas con palabras dulces eres una idiota, y si piensas que no me tomaré venganza por ello, pronto te convencerás de lo contrario. Me alegro de que me hayas dicho el secreto de tu cuñada, y te juro que sabré sacar partido de él. ¡No te interpongas en mi camino! (11, 129)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Puede ahorrarse la molestia —dijo Heathcliff—; lo podría hacer lo mismo sin su permiso. Y en cuanto a ti, Catherine, tengo que decirte unas cuantas palabras ahora que se presenta la ocasión. Quiero que te enteres de que sé que me has tratado infernalmente, ¡infernalmente! ¿Lo ves? Y si te precisas de que no me he enterado, eres una insensata; y si piensas que me pueda controlar con tus palabras dulces, eres una idiota; y si te imaginas que voy a sufrir sin tomar venganza, te convenceré de lo contrario muy en breve. Por lo demás, te agradezco que me hayas revelado el secreto de tu cuñada; te juro que sacaré de él el mejor partido. ¡Ah!, y en adelante no te pongas en mi camino (11, 136)
CASTILL O (TM4) (1989)	—Se podría evitar la molestia —dijo—; no necesito su consentimiento. En cuanto a ti, Catalina, quisiera decirte dos palabras ahora que estamos en ello. Quiero que te enteres de que sé que me has tratado de un modo infernal, infernal, ¿lo oyas? Y si presumes de que no me doy cuenta, eres necia; y si crees que puedo consolarme con dulces palabras, eres idiota; y si te imaginas que lo voy a soportar sin vengarme, yo te convenceré de lo contrario, y muy pronto. Mientras tanto, gracias por revelarme el secreto de tu cuñada. Juro que le sacaré el mayor partido posible, y tú no te interpongas (11, 244)
D'AMONVILLE	—El señor Linton puede ahorrarse esa molestia —dijo Heathcliff—. No necesito tu

ALEGRÍA (TM5) (2012)	consentimiento para casarme. Y en cuanto a ti, Catherine me gustaría decirte un par de cosas, ya que estamos . Quiero que sepas que me has tratado de una forma infern al, ¡ infern al! ¿Me oyes? Si te crees que no me he enterado, eres tonta, y si imaginas que puedes consolarme con dulces palabras, es que eres una imbécil, y si crees que voy a sufrir sin vengarme, ¡ muy pronto te convenceré de lo contrario! Entretanto, gracias por contarme el secreto de tu cuñada. ¡Juro que le sacaré todo el partido que pueda y que no permitiré que te entrometas! (11, 140)
----------------------------	--

Comentario

Si analizamos la expresión *if you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary, in a very little while!* En primer lugar, Montoliu (1921) modifica la oración y traduce *suffer unrevenged* por «lo soportaré sin vengarme». G. de Luaces (1942) tampoco respeta el TO, como se puede comprobar a continuación «y si piensas que no me tomaré venganza por ello, pronto te convencerás de lo contrario». En la traducción se indica que no va a permanecer sufriendo y la actitud que va a adoptar es vengativa. El Bachiller Canseco (1947) selecciona: «y si te imaginas que voy a sufrir sin tomar venganza, te convenceré de lo contrario muy en breve». Castillo (1989) modifica el verbo *suffer* y opta por «soportar», de este modo en la traducción parece sugerir la idea de que va soportar la situación, tal y como se puede constatar en la cita «y si te imaginas que lo voy a soportar sin vengarme, yo te convenceré de lo contrario, y muy pronto».

Finalmente, en la expresión *And, as to you, Catherine, I have a mind to speak a few words, now, while we are at it---I want you to be aware that I know you have treated me infernally---infernally! Do you hear?* Montoliu (1921) otorga al texto un tono coloquial, tal y como se indica a continuación «ahora que viene a cuento» y hace uso del subjuntivo «no olvides». G. de Luaces (1942) otorga al texto un matiz coloquial, como se refleja en la cita «¿te enteras?». Además, nótese el uso del imperativo. El Bachiller Canseco (1947) «Quiero que te enteres de que sé que me has tratado infernalmente, ¡infernalmente! ¿Lo ves?» De nuevo, el TM3 opta erróneamente por «enterar», cuando el propósito de Heathcliff es que Catherine se dé cuenta de que sabe que ha sido tratado de un modo infernal. También en esta traducción, se modifica el verbo *hear* por «ver». Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) también seleccionan «enterar».

Ejemplo 24

Contexto

Es destacable mencionar que Isabella no deja de amar a Heathcliff sino que se siente realmente atraída por él a pesar del desprecio y los malos tratos que este le profesa. Con respecto al tema, habría que destacar casos como el que puede encontrarse en el capítulo 14, donde se produce la omisión de las palabras originales *from the pure lack of invention* que aclaran, de hecho, las causas por las que Heathcliff cesa a veces en sus crueles experimentos a Isabella:

TO (1847)	Tell your master, Nelly, that I never, in all my life, met with such an abject thing as she is---She even disgraces the name of Linton; and I've sometimes relented, from pure lack of invention, in my experiments on what she could endure, and still creep shamefully cringing back! But tell him also, to set his fraternal and magisterial heart at ease, that I keep strictly within the limits of the law---I have avoided, up to this period, giving her the slightest right to claim a separation; and what's more, she'd thank nobody for dividing (I, 14, 340)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Di a tu amo, Elena, que en mi vida he encontrado una cosa tan abyecta como ella. Hasta llega a deshonorar el mismo nombre de Linton. Aplaqueme alguna vez, por pura falta de inventiva, en mis experimentos para probar hasta qué punto llegaba su paciencia, y siempre la he visto arrastrarse ignominiosamente con viles halagos; y dile también, que puede su fraternal y magistral corazón estar tranquilo; que yo me mantengo estrictamente en los términos de la ley. He evitado, hasta ahora, darle el más ligero pretexto para pedir la separación; y aún más, no tendría ella que agradecer a nadie el placer de separarnos. Si quiere irse, que se vaya (14, 234).
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Puedes decir a tu amo, Elena que jamás he tropezado con nadie más abyecto que su hermana. Deshonra hasta el propio nombre de los Linton. Alguna vez he probado a suavizar mis experimentos para probar hasta donde llegaba su paciencia, y siempre he visto que se apresuraba a arrastrarse vergonzosamente ante mí. Agrega, para la tranquilidad de su fraternal corazón, que me mantengo estrictamente dentro de los límites que me permite la ley. (14, 168)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Dígale a su amo, Nelly, que yo nunca, en toda mi vida, me he encontrado con un ser tan abyecto como ella.. Hasta deshonor el nombre de Linton, y a veces me he detenido, por pura carencia de inventiva, en mis experimentos, de lo que sería capaz de soportar y arrastrarse vergonzosamente implorando un afecto que no le tuve nunca. Pero díglele usted también que para que se tranquilice su fraternal corazón de hermano y de magistrado, que me mantengo estrictamente dentro de los límites de la ley (14, 176).
CASTILLO (TM4) (1989)	Dile a tu amo, Neli, que yo nunca, en toda mi vida, me he tropezado con un ser tan abyecto como ella; hasta deshonor el nombre de los Linton. Alguna vez me suavicé, por pura falta de inventiva, en mis experimentos sobre lo que ella podía soportar, y se arrastraba con vergonzoso servilismo. Pero dile también para tranquilizar su corazón de hermano y de magistrado, que yo me mantengo estrictamente dentro de los límites de la ley. He evitado, hasta ahora, darle el mínimo pretexto para pedir una separación, y lo que es más, ella no le agradecería a nadie que nos separara. Si se quiere ir que se vaya; la incomodidad de soportar su presencia sobrepasará la satisfacción que se deriva de atormentarla (14, 284)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Di a tu amo, Nelly, que nunca en mi vida, me había topado con algo tan abyecto como ella; hasta deshonor el apellido Linton. En alguna ocasión, me he tomado un respiro, por pura falta de inventiva, en mis experimentos para medir su capacidad de aguante, y esa miserable ha vuelto a mí arrastrándose! Pero dile también, para alivio de su fraterno corazón de magistrado, que no me salgo ni un ápice de los límites impuestos por la ley. (I, 14, 185)

Comentario

En relación a la propuesta de Montoliu (1921), es destacable mencionar la selección de «ignominiosamente», tal y como se indica a continuación: «Aplaqueme alguna vez, por pura falta de inventiva, en mis experimentos para probar hasta qué punto llegaba su paciencia». El DUE proporciona la siguiente definición para «ignominia»: «estado de la persona que ha perdido el derecho a la estimación o respeto de las otras por sus acciones o conducta vergonzosa». G. de Luaces (1942) omite *from pure lack of invention*, es decir en el TM2 no se especifica el motivo por el cual el personaje cesa sus experimentos «Alguna vez he probado a suavizar mis experimentos para probar hasta donde llegaba su paciencia». Castillo (1989) opta por «Alguna vez me suavicé, por pura falta de inventiva, en mis experimentos sobre lo que ella podía soportar». En esta traducción, la estructura es más literal que en la de D'Amonville Alegría (2012), tal y como se puede comprobar en la cita a continuación «En alguna ocasión, me he

tomado un respiro, por pura falta de inventiva, en mis experimentos para medir su capacidad de aguante». Sin embargo, en el TM5 se omite *shamefully*.

Ejemplo 25

Contexto

Cathy le pide a Hareton que le traiga su caballo. Este le contesta que no es su criado y la insulta. Nelly le explica que Hareton es su primo, algo que Catherine no acepta ni ve con buenos ojos. La chica se echa a llorar cuando se da cuenta del parentesco con el que considera un patán. Nelly le intenta hacer entrar en razón y le explica que se puede tener primos de todas las clases. Hareton es un joven bien formado, fuerte y saludable, pero vestido con ropas propias para sus ocupaciones cotidianas: trabajar en la granja, algo que disgusta a Cathy. Como sabemos Hareton es tratado como un criado por Heathcliff, aunque según la explicación de Nelly, Heathcliff no le maltrataba físicamente.

TO (1847)	Mr. Heathcliff, I believe, had not treated him physically ill; thanks to his fearless nature which offered no temptation to that course of oppression; it had none of the timid susceptibility that would have given zest to ill-treatment, in Heathcliff's judgment. He appeared to have bent his malevolence on making him a brute: he was never taught to read or write; never rebuked for any bad habit which did not annoy his keeper; never led a single step towards virtue, or guarded by a single precept against vice. And from what I heard, Joseph contributed much to his deterioration by a narrow minded partiality which prompted him to flatter, and pet him, as a boy, because he was the head of the old family (II, 4, 94-85).
MONTOLIU (TM1) (1921)	Creo que el señor Heathcliff no le había maltratado físicamente, gracias a su carácter impávido, que no tentaba a este género de opresión. No tenía nada de la tímida susceptibilidad que hubiera dado pábulo al mal trato por parte de Heathcliff. Este parecía haber puesto su malicia en hacer de él un bruto. Nunca le enseñó a leer ni a escribir; nunca le reprendió por ningún mal hábito que no molestase a su guardián-, nunca le guió un solo paso hacia la virtud, ni le guardó por un solo precepto contra el vicio (18, 302)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Me parece que Heathcliff no le había maltratado físicamente, a lo cual era opuesto por regla general. Parecía haber aplicado su malignidad a hacer de Hareton un bruto. No le había enseñado ni escribir, ni le reprendía ninguna de sus costumbres censurables, salvo las que molestaban al propio Heathcliff. Nunca le ayudó a dar un paso hacia el bien, ni a separarse un paso de mal. José, con las adulaciones que le dedicaba en concepto de jefe de la familia, acabó de estropearle. Y así, como cuando Heathcliff y Catalina Earnshaw eran niños, cargaba sobre ellos todas las disculpas, hasta agotar la paciencia del señor, ahora acusaba de todos los defectos de Hareton al usurpador de la herencia (18, 213)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Según creo, Heathcliff no se ensañó con él en maltratarle físicamente, y sólo desahogó su malevolencia procurando hacer de él un ser ignorante, por lo que procuró que no aprendiera a leer ni a escribir, no le corrigió ningún mal hábito, ni se le encaminó jamás por la senda de la virtud, ni se le reservó del vicio, por lo que se acostumbró a vivir como un salvaje (18, 222)
CASTILLO (TM4) (1989)	El señor Heathcliff, yo creo, físicamente no le maltrataba, gracias a su carácter osado, que no facilitaba tal clase de opresión; no tenía nada de esa tímida susceptibilidad que hubiera dado gusto a maltratar, según el criterio de Heathcliff. Parecía que este había dirigido su malevolencia a embrutecerle: no le enseñó nunca a leer y escribir; nunca se le reprendía por ninguna mala costumbre que no molestara a su guardián
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	No creo que el señor Heathcliff lo maltratase físicamente, porque la naturaleza intrépida del chico no daba pie a ese género de opresión; carecía por completo de la susceptibilidad timorata que, a juicio de Heathcliff, hacía ameno el maltrato. Este parecía más bien haber aplicado su maldad en convertirle en un bruto. Nadie le había enseñado a leer ni a escribir, nunca le habían corregido ninguna mala costumbre que no molestara a su

	guardián, nunca le habían animado a dar un paso hacia la virtud ni le habían protegido del vicio con ningún precepto (II, 4, 241-42).
--	---

Comentario

Por otro lado, existe un ejemplo de cómo G. de Luaces (1942) neutraliza la maldad de Heathcliff debido a que en ocasiones suele modificar el contenido semántico del TO. Esto puede comprobarse claramente en la oración: «Me parece que Heathcliff no le había maltratado físicamente a lo cual era opuesto por regla general». En el TO el comentario de Nelly hace referencia en realidad a la naturaleza de Hareton, es decir, es precisamente el carácter de Hareton lo que evita el maltrato.

Uno de los temas principales de la novela *Wuthering Heights* es la intención vengativa que apreciamos en el comportamiento de algunos de sus personajes. Heathcliff se propone convertir a Hareton en lo que Hindley le convirtió a él, sin embargo, observamos que la personalidad de Heathcliff ha sabido superar el trato de Hindley, y no da muestras de sentimientos de inferioridad como el pequeño Hareton. El restablecimiento de la confianza en sí mismo no aparece descrito en la novela, ya que se presume que ese proceso de recuperación psíquica tras el trauma infantil vivido ha tenido lugar durante los años que Heathcliff estuvo ausente de *Wuthering Heights*. En este ejemplo la narradora Nelly Dean afirma que no cree que Heathcliff lo maltratase físicamente debido al carácter de Hareton.

G. de Luaces (1942) da un giro al sentido del TO «Me parece que Heathcliff no le había maltratado físicamente, a lo cual era opuesto por regla general». Al leer la traducción nos da la impresión que en ese momento Heathcliff no le había maltratado pero este hecho solía ocurrir con frecuencia. El Bachiller Canseco (1947) omite *thanks to his fearless nature*, que es precisamente el motivo por el que no le maltrata, como se refleja en la cita «Según creo, Heathcliff no se ensañó con él en maltratarle físicamente». En la traducción de Castillo (1989) no encontramos ninguna omisión, pero la estructura es más cercana al TO, como se indica a continuación: «El señor Heathcliff, yo creo, físicamente no le maltrataba, gracias a su carácter osado, que no facilitaba tal clase de opresión». La elección de «osad» no se corresponde con el significado de *fearless*. El DRAE define «osadía» como «atrevimiento, audacia, resolución». Finalmente, D'Amonville Alegría (2012) selecciona «intrépida» para el vocablo *fearless*, como se indica en la siguiente cita: «No creo que el señor Heathcliff lo maltratase físicamente, porque la naturaleza intrépida del chico no daba pie a ese género de opresión».

Ejemplo 26

Contexto

En la novela no existen muchas escenas que muestren amor y cuando estas aparecen, no se trata de un amor convencional, sino en ocasiones enfermizo. En este ejemplo G. de Luaces (1942) de nuevo

omite la oración: *Not there not in heaven not perished*. También en este mismo párrafo el traductor omite la pasión y el carácter obstinado de Heathcliff:

TO (1847)	"May she wake in torment?" he cried, with frightful vehemence, stamping his foot, and groaning in a sudden paroxysm of ungovernable passion. "Why, she's a liar to the end! Where is she? Not there---not in heaven---not perished---where? Oh! You said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer---I repeat it till my tongue stiffens ---Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you---haunt me then! The murdered do haunt their murderers. I believe---I know that ghosts have wandered on earth. Be with me always ---take any form---drive me mad! only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!" (II, 28-29)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Ojalá que despierte en el tormento! —gritó él con terrible vehemencia, dando con el pie en el suelo, y lanzando alaridos en un súbito paroxismo de su indomable furor —¡Sí, ha sido embustera hasta el fin! ¿Dónde está? No «allí»—no en el cielo—, no ha perecido. ¿Dónde está? ¡Oh!, ¡tú has dicho que nada te importan tus sufrimientos! Yo no rezo más que una oración, y la repetiré hasta que mi lengua se embote. ¡Catalina Earnshaw, Dios haga que no descanses, mientras yo viva! (16, 258)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Ojalá que despiertes entre mil tormentos! —gritó él con espantosa vehemencia, pateando y vociferando en un brusco acceso de furor—. Ha sido falsa hasta el fin, ¿Dónde está? En la vida imperecedera del cielo, no. ¿Dónde estás? Me has dicho que no te importan mis sufrimientos. Pero yo no repetiré más que una plegaria: “¡Catalina! Haga Dios que no reposes mientras yo viva!” Si es cierto que yo te maté, persígueme. Se asegura que la víctima persigue a su asesino. Hazlo, pues, sígueme, hasta que me enloquezcas (186)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡Ojalá se vea atormentada en su despertar! —gritó con espantosa vehemencia, dando una patada en el suelo y rugiendo con un repentino paroxismo de indomable furor— ¡Sí! ¡Me ha mentido hasta el fin! ¿Dónde está ella? ¡Aquí no, ni en el cielo tampoco! ¡No ha perecido! ¿Dónde, entonces? ¡Oh, siempre dijo que no le importaban nada mis sufrimientos! Pues bien; mi maldición sea con ella, y le repetiré hasta que se me seque la lengua: ¡Catherine Earnshaw, ojalá no disfrutes de descanso mientras yo viva! Dices que yo te maté... ¡Persígueme entonces! La víctima persigue a sus asesinos. Yo sé que los espectros vagan por la tierra. Quédate siempre conmigo..., preséntate a mí en cualquier forma... ¡vuélveme loco!...; pero no me dejes en este abismo sin poder encontrarte (16, 192)
CASTILLO (1989) (TM4)	—¡Que despierte entre tormentos!—gritó con terrible vehemencia, dando con el pie en el suelo y vociferando en un súbito acceso de indomable pasión—. Sí, ha mentido hasta el final. ¿Dónde está? No está allí...no en el cielo...no muerta... ¿dónde? Tú me dijiste que no te importaban tus sufrimientos. Yo sólo hago un ruego..., y lo repito hasta que mi lengua se entumezca... Catalina Earnshaw, que no descanses mientras yo viva. Dijiste que yo te maté, persígueme, pues. Los muertos, yo creo, persiguen siempre a sus asesinos. Yo sé que hay espíritus que vagan por la tierra. Quédate siempre conmigo, en cualquier forma, ¡vuélveme loco! Sólo no me dejes en este abismo donde no te pueda encontrar. ¡Oh, Dios, esto es impronunciable! ¡No puedo vivir sin mi vida, no puedo vivir sin mi alma! [...] (16, 299)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)	—¡Ojalá despierte entre tormentos! —gritó él con espantosa vehemencia, gimiendo y pataleando, presa de un repentino acceso de incontrolable pasión—. Ha sido una mentirosa hasta el final! ¿Dónde está? No allí, en el cielo, y tampoco muerta. ¿Dónde? ¡Ah, una oración, la repito hasta que se me agarrota la garganta! ¡Catherine Earnshaw, ojalá no encuentres descanso mientras yo siga con vida! Dijiste que yo te había matado, ¡pues, entonces, persígueme! Los asesinos persiguen a sus asesinos. No solo creo, sino que sé que hay fantasmas que vagan por el mundo. ¡Quédate siempre conmigo, adopta cualquier forma, vuélveme loco! Pero no me dejes en este abismo donde no soy capaz de encontrarte! ¡Oh, Dios! ¡Es indescribible! ¡No puedo vivir sin mi vida! No puedo vivir sin mi alma! Se dio con la cabeza contra el tronco nudoso y, alzando los ojos, emitió un aullido no humano sino de fiera salvaje aguijoneada de muerte con puñales y lanza.

Comentario

De nuevo encontramos un lenguaje poético *Not there---not in heaven---not perished---where?*, mediante guiones y vocablos en cursiva. Montoliu (1921) propone una traducción literal, como se indica en la cita: «No «allí»—no en el cielo—, no ha perecido. ¿Dónde está? G. de Luaces (1942), por su parte, resta todo el énfasis al discurso del personaje, tal y como se recoge a continuación en la cita: «En la vida imperecedera del cielo, no. ¿Dónde estás?» prefiere una traducción libre. El Bachiller Canseco (1947) por el contrario opta por un tono exclamativo inexistente en el TO, tal y como se indica en la cita: «¡Aquí no, ni en el cielo tampoco! ¡No ha perecido! ¿Dónde, entonces?»— modificando la tonalidad del original por una exclamativa. Castillo (1989) hace uso de los mismos puntos suspensivos que la autora con la intención de enfatizar y selecciona «No está allí...no en el cielo...no muerta... ¿dónde?». Finalmente, D'Amonville Alegría (2012) tampoco expresa el énfasis recogido en el TO, como a continuación se detalla «No allí, en el cielo, y tampoco muerta. ¿Dónde?».

Ejemplo 27Contexto

Este pasaje corresponde a una de las escenas más conocidas en la novela, en la que Catherine está a punto de morir y tanto él como ella parece que aclaran sus sentimientos. Como afirma Kindelán en relación a esta escena «Todos los malentendidos que han surgido entre los dos, desde la declaración de Catalina acerca de su atracción por Edgar, hasta la inesperada desaparición de Heathcliff, se aclaran en este encuentro» (1989: 65). Catherine muere, pero su alma no descansa. Su fantasma perseguirá a Heathcliff durante 18 años hasta que este muera y puedan unirse.

TO (1847)	[...] I have not broken your heart--- you have broken it---and in breaking it, you have broken mine. So much the worse for me, that I am strong. Do I want to live? What kind of living will it be when you--- oh God! Would <i>you</i> like to live with your soul in the grave? " (II, 1, 15)
MONTOLIU (TM1) (1921)	[...] Yo no te he roto el corazón, «tú» misma te lo has roto; y al romperlo, has roto el mío. Tanto peor para mí, si soy fuerte. ¿Quiero acaso vivir? ¿Qué clase de vida será la mía, cuando tú..., ¡oh, Dios!, ¿quisieras «tú» vivir, con tu alma en la tumba? (15, 249)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	[...] No soy yo quien ha desgarrado tu corazón. Te lo has desgarrado tú, y al desgarrártelo has desgarrado el mío. Y si yo soy más fuerte, ¡peor para mí! ¿Para qué quiero vivir cuando tu...? ¡Oh, Dios, quisiera estar contigo en la tumba! (15, 179)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] Yo no te he destrozado el corazón; tú sola te lo has destrozado, y al hacerlo has destrozado también el mío. Desgraciado de mí, porque soy fuerte. ¿Acaso quiero vivir? ¿Qué clase de vida he de arrastrar cuando tú...? ¡Oh Dios! ¿Quisieras vivir cuando tu alma se encuentre en la tumba? (15, 186)
CASTILLO (TM4) (1989)	[...] Yo no he destrozado tu corazón, tú lo has destrozado, y, al hacerlo, has destrozado el mío. Tanto peor para mí que soy fuerte. ¿He de querer vivir? ¿Qué clase de vida será cuando tú... ¡oh Dios! ¿Te gustaría vivir con tu alma en la tumba? (15, 293)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	[...] No he sido yo quien te ha roto el corazón, te lo has roto tú misma, y de paso me has roto el mío. Y la peor parte me toca a mí, porque sigo con fuerzas. ¿Que si quiero vivir? ¿Qué clase de vida será la mía cuando tú...? ¡Ay, Dios! ¿Te gustaría a ti seguir con vida si tu alma estuviera

	en la tumba? (15, 200)
--	------------------------

Comentario

Montoliu (1921) respeta la tonalidad exclamativa e interrogativa del TO y otorga un énfasis con las comillas, que no se usa en español, como se detalla en la cita «¡oh, Dios!, ¿quisieras «ú» vivir, con tu alma en la tumba?». Evidentemente, tal y como podemos percibir en la traducción de G. de Luaces (1942), este expresa una intención completamente distinta a la del TO, además nótese la tonalidad expresiva y exclamativa en la oración completa «¡Oh, Dios, quisiera estar contigo en la tumba!». En esta traducción se omite la tonalidad interrogativa del TO y además el protagonista expresa un deseo, mediante el vocablo «quisiera» y modifica la estructura oracional, puesto que hace un cambio de sujeto. El TM2 expresa el deseo de Heathcliff de estar con Catherine en la tumba, sin embargo, el TO refleja que Heathcliff está dirigiéndose a Catherine. El Bachiller Canseco (1947) respeta la tonalidad exclamativa e interrogativa del TO, como se refleja a continuación en la cita: «¡Oh Dios! ¿Quisieras vivir cuando tu alma se encuentre en la tumba?». En el tercer periodo, Castillo (1989) proporciona una traducción bastante acertada mientras que D'Amonville Alegría (2012) en este caso, a pesar de respetar la tonalidad, opta por el uso de subjuntivo «estuviera», expresando una situación hipotética y optando por una oración condicional «¡Ay, Dios! ¿Te gustaría a ti seguir con vida si tu alma estuviera en la tumba?».

Ejemplo 28Contexto

A los ojos de Heathcliff, Nelly es una persona que juega a dos bandas, y su opinión es en realidad muy acertada en vista de la responsabilidad que esta tiene en todo lo que acontece en la novela.

TO (1847)	"I was not aware there were eaves-droppers ," muttered the detected villain. "Worthy Mrs. Dean, I like you, but I don't like your double dealing ," he added, aloud. "How could <i>you</i> lie so glaringly, as to affirm I hated the 'poor child?' And invent bugbear stories to terrify her from my door-stones? Catherine Linton, (the very name warms me), my bonny lass, I shall be from home all this week, go and see if I have not spoken truth; do, there's a darling! (II, 8, 177-78).
MONTOLIU (TM1) (1921)	—No sabía que hubieses figones —musitó el descubierto bellaco—. Mi buena señora Dean, mucho me gustas tú, pero detesto tus dobleces —añadió en voz alta—. ¿Cómo puedes «tú» mentir tan descaradamente, diciendo que aborrezco a la «pobre niña» e inventar cuentos de espanto para infundirle horror a mi casa? ¡Catalina Linton (el solo nombre me enardece), mi guapa chica, toda esta semana estaré fuera de casa; vaya y vea si no he dicho la verdad; hágalo usted por mí angelito! (22, 356)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—No sabía que hubiera escuchas —murmuró el villano al sentirse descubierto—. Mi querida Elena: ya sabes que te estimo, pero no puedo con tus chismorreos. ¿Cómo te atreves a engañar a esta pobre niña diciendo que la aborrezco e inventando cuentos de miedo para que tome horror a mi casa? Vaya, Catalina Linton, bonita, aproveche el que toda esta semana estaré fuera de casa, y vaya a ver si he mentido o no. Póngase en el lugar de él, y piense lo que sentiría si indiferente enamorada rehusara consolarle por no darse un pequeño paseo. No cometa ese error. ¡Le juro que va derecho a la tumba, y que sólo puede usted salvarle! ¡Se lo aseguro por mi salvación eterna! (22, 247)

EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—No sabía yo que había espías —murmuró el sorprendido villano—. Respetable señora Dean, yo la quiero a usted, pero no me gusta su doble juego —añadió en voz alta—. ¿Cómo puede usted mentir tan descaradamente diciendo que odio a la pobre niña, e inventar terroríficas historias para espantar la del umbral de mi casa? Escuche, Cathy Linton: solamente su nombre es un bálsamo para mi hijo, preciosa niña; voy a estar fuera de casa toda esta semana, vaya a ver en mi lugar y a Linton en el suyo y entonces piense cómo apreciaría a su insensible amante si él rehusara dar un paso en favor suyo para aliviarle cuando su propio padre se lo pidiera, y procure no caer en el mismo error por pura estupidez. Juro por mi salvación que va camino de la tumba y que nadie si no usted le puede salvar (22, 256)
CASTILLO (TM4)(1989)	—No sabía que había escuchas — murmuró el descubierto villano—. Digna señora Dean, te quiero mucho, pero no me gusta tu doblez —añadió en voz alta—. ¿Cómo puedes mentor tan descaradamente afirmando que odio a la pobre niña, e inventar historias de miedo para aterrorizarla y apartarla de mi casa? Catalina Linton (el solo nombre me enardece), mi bonita niña, yo estaré fuera de casa esta semana, vaya y verá que le he dicho la verdad, sea buena. Imagínese a su padre en mi lugar y a Linton en el suyo, y piense cómo valoraría a su despreocupado amante si él negase a dar un paseo para consolarle, cuando su padre, él mismo, se lo pide. No caiga, por pura estupidez, en el mismo error. Juro por mi salvación que se va a la tumba y sólo usted puede salvarle (22, 364).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—No sabía yo que hubiera fisgones por aquí —murmuró el canalla al verse sorprendido—. Querida señora Dean, te aprecio, pero no me gusta tu doble juego —añadió en voz alta—. ¿Cómo puedes mentir con tanto descaro y decir que yo odio a la «pobre niña»? ¿Cómo puedes inventar semejantes juegos de ogros que la tienen tan aterrada que no se atreve ni a acercarse a mi casa? Catherine Linton (el puro nombre me reconforta), bonita, estaré fuera de casa toda la semana, ve a comprobar si lo que te he dicho es verdad o no; ¡vamos, sé un ángel! (II, 8, 285)

Comentario

En relación a la figura «interpositio», the very name warms me, Montoliu (1921) y Castillo (1989) han opta por «enardercer» para *warms*, sin embargo su significado dista de ser el equivalente del TO. El DRAE proporciona la siguiente definición para enardecer: (1) «Excitar o avivar una pasión del ánimo, una pugna, una disputa». El Bachiller Canseco (1947) omite el paréntesis y opta por una traducción libre, en la que mencionar que el nombre de Catherine «es un bálsamo para mi hijo» pero en el TO, Heathcliff se refiere a él mismo.

El OED define *bugbear* como:«

(1). A sort of hobgoblin (presumably in the shape of a bear) supposed to devour naughty children; hence, generally, any imaginary being invoked by nurses to frighten children. *Oh*».

(2) a. **transf.** An object of dread, esp. of needless dread; an imaginary terror. In weakened senses: an annoyance, bane, thorn in the flesh.

Montoliu (1921) selecciona «cuentos de espantajo». El DRAE define «espantajo» en su segunda acepción como «cosa que por su representación o figura causa infundado temor». D'Amonville Alegría (2012) en este caso opta por «ogro»; el DRAE lo define como «Gigante que, según las mitologías y consejas de los pueblos del norte de Europa, se alimentaba de carne humana. Posiblemente, por este motivo la traductora ha optado por «juegos de ogros» En relación a *your double dealing* G. de Luaces (1942) transmite un significado distinto al TO y traduce el translema como «tus chismorreos».

5.4. Variación del tono

En este apartado también hemos considerado si los cambios producidos en el TM han modificado la intención de la autora o el énfasis.

5.4.1. Venganza

Ejemplo 1

Contexto

Tras tres años de ausencia, Heathcliff regresa y discute con Catherine y este le explica que no intenta vengarse de ella. Heathcliff quiere contraer matrimonio con Isabella (por puro fines económicos). Catherine alterada le dice que no volverá a preocuparse de buscarle una esposa y cree que el problema es que ella no está celosa. Catherine cree que si Heathcliff se pelea con Edgar y consigue engañar a su hermana, de este modo habrá dado con la manera eficaz de vengarse de ella.

TO (1847)	Mrs. Linton sat down by the fire, flushed and gloomy. The spirit which served her was growing intractable: she could neither lay nor control it. He stood on the hearth, with folded arms brooding on his evil thoughts; and in this position I left them, to seek the master who was wondering what kept Catherine below so long. (I, 11, 253-54)
MONTOLIU (TM1) (1921)	La señora Linton se sentó junto al fuego, congestionada y ceñuda. El espíritu que la poseía se había vuelto intratable; no podía ella ni calmarlo ni dominarlo. Heathcliff se irguió ante el hogar, cruzando los brazos e ideando sus malos designios, y en tal situación les dejó para ir en busca del amo, que estaba pensando la causa de lo que retenía a Catalina tanto rato alejada (11, 176-7)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	La señora Linton se sentó, ceñuda y silenciosa, al lado del fuego. El demonio que había estado sumiso en ella se había convertido en indomable. Heathcliff permaneció de pie ante la lumbre, cruzado de brazos, maquinando, sin duda, perversos planes, y yo les abandoné y me fui a buscar al amo. Éste estaba extrañado de no ver a su mujer (11, 130)
EL BACHILLER CANSECO (TM3)(1947)	La conversación cesó y la señora Linton se sentó junto a la chimenea, sofocada y triste. Aquel espíritu, a quien hasta entonces ella dominaba , se había vuelto indomable; no podía ni calmarle ni refrenarle. Él se quedó en pie junto a la chimenea, con los brazos cruzados, revolviendo en su cabeza sus malos pensamientos, y en esta disposición los dejó para ir en busca del amo, que no podía comprender por qué continuaba abajo Catherine tanto tiempo (11, 137)
CASTILLO (TM4) (1989)	La conversación cesó. La señora Linton se sentó junto al fuego, sofocada y triste; el demonio que la servía se había vuelto intratable, no la podía clamar ni frenar. Él de pie junto al hogar, con los brazos cruzados, cavilando en sus malos propósitos. En esta posición les dejó para ir a buscar al amo, que estaba preguntándose qué retenía a Catalina tanto tiempo abajo (11, 245)
D'AMONVILLE ALEGRÍA	La señora Linton se sentó junto a la lumbre con el rostro colorado y sombrío. El genio que la nutría se estaba volviendo intratable: Catherine ya no era capaz de calmarlo ni dominarlo. Él se quedó de pie en el hogar, con los brazos cruzados, dándole vueltas a sus malvados pensamientos; y en aquella actitud les dejó, para ir a buscar al amo, que no se explicaba por qué Catherine tardaba

(TM5)	tanto en subir (I, 11, 140)
(2012) ¹⁸³	

Comentario

G. de Luaces (1942) y Castillo (1989) especifican que «spirit» se refiere a «demonio», adjetivo con el que el personaje de Heathcliff se relaciona a lo largo de la novela, presentando en el término textoconnotaciones negativas, y así percibimos que Catherine parece estar poseída por un demonio. Sin embargo, Montoliu (1921) y El Bachiller Canseco (1947) optan por «espíritu», y D'Amonville Alegría (2012) especifica que se trata de «genio que la nutría». Además, es destacable mencionar que Montoliu (1921) y G. de Luaces (1942) especifican que *he* hace referencia a Heathcliff.

Ejemplo 2

Contexto

El concepto de posesión aparece como un modo de poner de relieve la superioridad que el personaje experimenta frente a otros. Linton ha quedado huérfano de madre y Nelly lo acompaña a Wuthering Heights para que permanezca con su padre, Heathcliff. En este ejemplo presenciamos Según, las palabras de su padre, Linton no sólo es suyo, sino que nadie más puede mostrarse benévolo con él:

TO (1847)	"I'll be very kind to him you needn't fear!" he said laughing. "Only nobody else must be kind to him---I'm jealous of monopolizing his affection---And, to begin my kindness, Joseph! bring the lad some breakfast---Hareton, you infernal calf, begone to your work. (II, 6, 122)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Seré «muy» bueno para él: no temas! —dijo riendo—. Únicamente, nadie más debe ser bueno con él. Tengo celos de monopolizar su afección. Y, para empezar mis bondades, —José, trae algo para que desayune el muchacho! ¡Tú, Hareton, ternero infernal, vete al trabajo! (20, 319-320)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Seré buenísimo con él, no tengas miedo —repuso—. Ahora que nadie más lo será. Procuraré monopolizar su afecto. Y para empezar mis bondades, ¡José, trae algo de desayunar al niño! Hareton, cachorro del diablo, vete a trabajar (290, 225).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—He de ser bueno con él; no tiene usted por qué temer —dijo riéndose—. Únicamente, que quiero que nadie más sea bueno con él. Estoy celoso de su afecto y quiero monopolizarlo. Y para empezar mis bondades, Joseph: tráele al chico el desayuno. Y tú, Hareton, ¡lárgate a tu trabajo! (20, 233)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Seré muy bueno con él, no tengas miedo —dijo, riendo—. Sólo que nadie más debe ser bueno con él, estoy celoso de monopolizar su cariño. Y para empezar mi bondad: José tráele al niño algo de desayunar, y tú, Hareton, cachorro infernal, vete a tu trabajo (20, 339)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Seré amabilísimo con él, no temas! —dijo riéndose—. Sólo que nadie más será amable con él. Estoy celoso de su afecto y quiero monopolizarlo. Y para empezar siendo amable: ¡Joseph, tráele el desayuno al muchacho ¡Y tú, Hareton, becerro infernal, lárgate a trabajar (II, 6, 256)

¹⁸³

Comentario

Respecto a la expresión *I'll be very kind to him you needn't fear!*, la traductora D'Amonville Alegría (2012) es la única que opta por «amable» para *kind*. A mi juicio, el uso del superlativo «amabilísimo» de D'Amonville Alegría (2012) y de G. de Luaces (1942) «buenísimo» otorga al TM un mayor matiz irónico en las palabras del personaje. Castillo (1989) omite la tonalidad exclamativa, algo que también se observa en la traducción de El Bachiller Canseco (1947). Este traductor hace referencia a que Heathcliff va a ser bueno con él por las circunstancias que le rodean al pobre niño huérfano, como se refleja en la cita: «He de ser bueno con él; no tiene usted por qué temer». Además, en el TM3 Heathcliff se dirige a Nelly como «usted», cuando ella es una sirvienta y Heathcliff pertenece en este momento a una clase social superior. G. de Luaces (1942) omite la tonalidad exclamativa al igual que Castillo (1989).

Ejemplo 3Contexto

Hindley es un personaje violento, que trata con un trato inhumano a Catherine y Heathcliff. Esta misma crueldad será con la que trate a su propio hijo, Hareton. Nelly expresa en el siguiente fragmento cómo Hindley manifiesta su ira al ver que su hijo no recibe a su padre con el cariño que sería normal en una relación de esta índole:

TO (1847)	Besides, it's infernal affectation---devilish conceit, it is to cherish our ears ---we're asses enough without them. Hush, child, hush! well then, it is my darling! wisht, dry thy eyes---there's a joy; kiss me; what it won't? kiss me, Hareton! Dam'n thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I'm living, I'll break the brat's neck. " (I, 9, 164)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Además, es una afectación infernal, es diabólica fatuidad en nosotros tener en tal estima las orejas. ¡Bastante asnos seríamos sin ellas! ¡Chitón, niño, chitón! ¿Con que es mi hijito? ¡Calla, sécate los ojos, encanto de mi alma! ¡Dame un beso! ¡Por Dios santo, que no haya engendrado semejante monstruo! Tan cierto, como vivo, he de romperle el pescuezo (9, 119-120)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Apreciar tanto las orejas constituye una afectación diabólica. No por dejar de tenerlas, dejaríamos de ser unos burros. Silencio, niño... ¡Anda, pero si es mi nene! Sécate los ojos y bésame, pequeño mío. ¿Cómo? ¿No quieres? ¡Bésame, Hareton; bésame, condenado! Señor, ¿cómo habré podido engendrar monstruo semejante? Le voy a partir la cabeza (9, 90)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Además, es un acto infernal, una soberbia diabólica querer conservar nuestras orejas: podemos seguir siendo bastante asnos sin ellas. ¡A callar, niño! Pero ¿cómo? ¡Si es mi querido Hareton! ¡Vaya, sécate los ojos! ¡Alégrate, dame un beso! ¡Qué! ¿No quieres? ¡Bésame Hareton! ¡Maldito seas; dame un beso! ¡Por Dios santo, vaya un monstruo que he criado! Tan cierto como que estoy vivo voy a desnucar a ese mocoso (9, 96)
CASTILLO (TM4) (1989)	Además es una afectación infernal, una vanidad diabólica, tener en tanta estima nuestras orejas, ya somos bastante asnos sin ellas. ¡Chitón, niño, chitón! Bien, entonces, es mi niño. Calla, sécate los ojos, encanto, dame un beso, qué ¿no quieres besarme, Hareton? Maldito seas, dame un beso, Por Dios, que si tengo que criar semejante monstruo, tan cierto como estoy vivo, que le desnucaré. (9, 205)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Además, es una afectación diabólica, una presunción infernal tener apego a las propias orejas cuando ya somos burro de sobra sin ellas. ¡Cállate, niño! ¡Pero, bueno, si es mi amorcito! Vamos, sécate las lágrimas. Esto sí que es una alegría. Dame un beso. ¿Qué pasa, no quieres? ¡Dame un beso, Hareton! ¡Maldito seas, dame un beso! ¡Por Dios que no he de seguir criando a este monstruo! ¡Tan cierto como que me llamo Hindely, voy a retorcerle el pescuezo a este mocoso! (I, 9, 95)

Comentario

En este caso, es fácil comprobar como todos los TM recogen la fuerza expresiva y el tono exclamativo que la autora refleja en Hindley. Todos los TM siguen el tono exclamativo en *By God, as if I would rear such a monster!* a excepción de G. de Luaces (1942) que opta por un tono interrogativo. Además, nótese cómo en el translema *As sure as I'm living, I'll break the brat's neck*, D'Amonville Alegría (2012) le aporta al TM5 un matiz exclamativo a la oración inexistente en el TO, como se expone a continuación «¡Tan cierto como que me llamo Hindley, voy a retorcerle el pescuezo a este mocosol!».

Ejemplo 4Contexto

Heathcliff ha conseguido que Cathy y su hijo Linton Heathcliff contraigan matrimonio, con el propósito de adueñarse de la herencia de los Earnshaw y los Linton. El maltrato al que es sometido por su padre llega hasta tal extremo que la presencia de Heathcliff le ataca los nervios a Linton Heathcliff como si viera un fantasma.

TO (1847)	[...] Hareton says he wakes and shrieks in the night by the hour together; and calls you to protect him from me; and, whether you like your precious mate or not, you must come--- he's your concern now; I yield all my interest in him to you." (II, 15, 298)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Hareton dice que se despierta y chilla de continuo por la noche, y así es que tanto si quieres como si no a tu precioso consorte , es menester que vengas. Será el ahora te preocupación; te cedo todo el interés que le tengo (29, 434)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Según Hareton, se despierta por la noche chillando e implorándote que le defiendas. De modo, que quieras o no, tienes que venir a ver a tu cónyuge . Te lo cedo para ti sola: preocúpate tú de él (29, 298).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	[...] que dice Hareton que por la noche se despierta sobresaltado dando gritos y llamándote a ti para que le protejas; así que, tanto si lo quieres como si no, al fin y al cabo es tu marido y tendrás que ocuparte de él, te cedo muy gustoso esa alhaja (29, 310)
CASTILLO (TM4) (1989)	Hareton dice que a cada hora se despierta y grita, y te llama para que le protejas de mi ira. Tanto si amas o como si no a tu precioso consorte , tienes que venir, él es ahora tu preocupación. Te cedo todo el interés que tengo en él (29, 414)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Hareton dice que se despierta por las noches sobresaltado y que se pasa horas chillando y llamándote para que le protejas de mí. Tanto si te gusta tu querido esposo como si no, tienes que venir, porque él ya es asunto tuyo. Delego en ti todo mi interés por él (II, 15, 348)

Comentario

El lector español del TM2 no percibe el tono irónico con que este personaje alude en todo momento al forzado matrimonio de Catherine Linton con su primo. G. de Luaces (1942) es el único traductor que omite el matiz irónico del personaje y traduce la expresión del TO como «tu cónyuge». El Bachiller Canseco (1947) también omite el matiz. El resto de traductores reflejan la intencionalidad de la autora.

Ejemplo 5

Contexto

En el capítulo 14, Heathcliff se dirige a Isabella en un tono burlón al referirse a su condición de *legal protector* sobre ella; sin embargo G. de Luaces (1942) no refleja la agudeza mental del personaje creado por Brontë en la oración *There---that will do for the present!* es fundamental para enfatizar la posición superior que ocupa este peculiar marido con respeto a su esposa en este momento, y el sarcasmo del que hace uso al tratar el tema.

TO (1847)	" There---that will do for the present! " said Heathcliff. "If you are called upon in a court of law, you'll remember her language, Nelly! And take a good look at that countenance--- she's near the point which would suit me. No, you're not fit to be your own guardian, Isabella now; and I, being your legal protector , must retain you in my custody, however distasteful the obligation may be--- [...]" (I, 14, 342)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Ajajá! — Viene a pedir de boca —dijo Heathcliff—. Si alguna vez te cita a juicio, recordarás sus palabras, Elena. Y toma buena nota de tu expresión; se acerca al punto que me conviene. No, Isabel; no estarás en disposición de guardarte a ti misma, y siendo yo tu legal protector , debo conservarte bajo mi custodia, por muy odiosa que esta obligación sea [...]. (14, 235)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— Todo esto es magnífico —dijo Heathcliff—. Si alguna vez te citan como testigo, ya sabes lo que piensa Isabel, Elena. Anota lo que me dice: me conviene. No, Isabel, no... Siendo así que no estás en condiciones de cuidar de ti misma, yo, como protector tuyo, según la ley, debo de ser el encargado de tenerte bajo mi guarda. Y ahora, sube. Tengo que decir a Elena una cosa en secreto. Por allí no: te he dicho que arriba. ¿No ves que ese es el camino de la escalera? (14, 169)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡ Basta! Ya está bien por ahora —dijo Heathcliff—. Si la citan a usted, Nelly, como testigo ante la ley, se acordará usted de sus palabras. Y fíjese usted bien en su expresión: está cerca del punto que me conviene. No, no estás en condiciones ahora, Isabella, de guardarte a ti misma, y yo, siendo tu protector legal , tengo que tenerte bajo mi custodia, por muy desagradable que sea esta obligación. Vete, arriba. Tengo que hablar a solas con Ellen. ¡No, por ahí... ¡Arriba, te digo! Cómo, ¿es ése el camino para arriba, niña? (14, 177)
CASTILLO (TM4) (1989)	— Bien, ya basta por ahora —dijo Heathcliff—. Si te llaman en un juicio a declarar, recordarás su lenguaje, Neli. Mira bien su semblante, se acerca al punto que me conviene. No estás para cuidarte de ti misma, Isabela, y me conviene . No estás para cuidarte de ti misma, Isabela, y ahora, puesto que soy tu protector legal , te tengo que retener bajo mi custodia, por muy desagradable obligación que sea. Vete arriba, tengo que decirle algo en privado a Elena Dean. Por ahí no, ¡sube te digo! sí, este es el camino hacia arriba niña (14, 284)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡ Muy bien, con eso tengo suficiente por ahora! —dijo Heathcliff—. ¡Si te citan a declarar como testigo, Nelly, recordarás tus palabras! Y fíjate bien en su rostro, está acercándose al punto que me convendría a mí. No, ahora no estás en condiciones de cuidar de ti misma, Isabella, y yo, siendo como soy tu protector legal , tengo que retenerte bajo mi custodia, por muy desagradable que me resulte la obligación. Vete arriba. Quiero decirle algo a Ellen Dean en privado, ¡Por ahí no! Por las escaleras te digo! A ver, se sube por las escaleras, niña!

Comentario

Nótese el tono coloquial de Montoliu (1921) «¡Ajajá! —Viene a pedir de boca». G. de Luaces (1942) y Castillo (1989) optan por la omisión del tono exclamativo. Esta traducción opta por la neutralización del carácter cruelde Heathcliff. El TM2 por su parte aporta un significado inexistente en el TO «Todo esto es magnífico». El Bachiller Canseco (1947) rompe en dos la expresión exclamativa, como se detalla a continuación: «¡Basta! Ya está bien por ahora». El TM3 sólo sigue el tono exclamativo en una parte del translema mientras que D'Amonville Alegría (2012) respeta el tono expresivo.

Ejemplo 6

Contexto

De manera totalmente misteriosa para aquellos que lo conocen, Heathcliff ha conseguido amasar cierto capital y una educación que antes no poseía y que va a ser de una ayuda inestimable para conseguir su objetivo. El regreso de Heathcliff marcado por un pronunciado carácter vengativo es un hecho evidente, como se desprende de la advertencia que le hace saber a su amiga Catherine, convertida ahora en Catherine Linton «I meditated this plan---just to have one glimpse of your face---a stare of surprise, perhaps, and pretended pleasure; afterwards settle my score with Hindley; and then prevent the law by doing execution on myself» (II, 10, 216). De igual modo, Heathcliff también persigue demostrar su ira y desprecio profundo hacia Edgar Linton, ya que junto con Hindley, son las dos personas que mejor supieron degradarlo y sobre ellos van a recaer sus dantescas ideas para reclamar su justicia personal y social.

TO (1847)	"No," she added, after a while; "I cannot sit in the kitchen. Set two tables here, Ellen; one for your master and Miss Isabella, being gentry; the other for Heathcliff and myself, being of the lower orders. Will that please you, dear? Or must I have a fire lighted elsewhere? If so, give directions. I'll run down and secure my guest. I'm afraid the joy is too great to be real!" She was about to dart off again; but Edgar arrested her. (I, 10, 212)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—No —añadió ella, al poco rato—; yo no puedo estar en la cocina. Pon dos mesas aquí, Elena; una para tu amo y la señorita Isabel, que son hidalgos, y la otra para Heathcliff y yo, que somos villanos. ¿Te gusta esto, querido? ¿O prefieres que me enciendan el fuego en otra parte? Si es así, da las órdenes. Corro abajo a recoger a mi huésped . ¡Harto grande es la dicha, me temo para creída! (10, 150)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—No —contestó—. No voy a estar yo en la cocina. Elena: trae dos mesas... Una para el señor y la señorita Isabel, que son nobles, y otra para Heathcliff y para mí, que somos plebeyos. ¿Te parece bien, querido? ¿O prefieres que le reciba en otra parte? Si es así, dilo. Voy a buscar a nuestro visitante . ¡Me parece una felicidad demasiado grande para que sea verdadera! Iba a volver a salir pero Eduardo la detuvo (10, 112)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—No —añadió ella algo después—, no; yo no debo estar en la cocina. Pon dos mesas aquí, Ellen: una para el amo y la señorita Isabella, que son aristócratas; la otra para Heathcliff y para mí que somos plebeyos. ¿Lo quieres así, querido? ¡O me tendrán que encender lumbre en cualquier otro sitio? Si es así, ordénalo; voy abajo a buscar al visitante . Temo que esta alegría es demasiado hermosa para ser en este instante real (10, 118)
CASTILLO (TM4) (1989)	—No —añadió ella, al cabo de un rato—; no puedo estar en la cocina. Pon dos mesas aquí Elena: una para tu amo y la señorita Isabela, que son hidalgos, y otra para Heathcliff y para mí, que somos el pueblo llano. ¿Te parece bien, cariño? O se me tiene que encender el fuego en otra parte; si es así, da las órdenes. Yo corro a asegurarme de mi huésped . Me temo que la alegría sea demasiado grande para ser real —. (10, 227)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—No —añadió al cabo de un rato—, yo no puedo recibirle en la cocina. Dispón dos mesas aquí, Ellen, una para el amor y la señorita Isabella que son gente de bien, y otra para Heathcliff y para mí. Que somos unos plebeyos. ¿Te parece bien así, cariño? ¿O prefieres que me enciendan un fuego en otra parte? Si es así, da las órdenes pertinentes. Yo me voy abajo a buscar a mi invitado . ¡Es tal la alegría que siento que no parece real! (119-120)

Comentario

Cathy deja claro a su marido que la relación es exclusivamente entre ella y Heathcliff, y este es su invitado. El día de su regreso afirma: *I'll run down and secure my guest*. En esta oración es destacable

mentonar la presencia de la palabra *my*, se deduce que la esposa de Edgar Linton excluye totalmente a su marido en este caso, aunque G. de Luaces (1942) prefiera traducir como «nuestro visitante». Además, a través de las palabras de Catherine nos refleja la diferencia de clases, tema primordial en la novela, recordemos que tanto Catherine como Heathcliff no pertenecen a la *gentry* y lo refleja irónicamente en sus palabras. Por este motivo, es importante señalar la importancia que tiene reflejar *my guest* en el TM puesto que Heathcliff después de tres años de ausencia tan sólo es bien recibido por Cathy.

Ejemplo 7

Contexto

Emily Brontë se vale de su novela para mostrar su manera indirecta al lector el conocimiento que poseía de todo el entorno social. En el capítulo 12 (volumen I), después de la escena de la almohad, su protagonista, Catherine Linton, gracias a un espejo nos presenta otro momento importante relacionado con el folclore popular.

Las palabras de Catherine Linton llenas de miedo y desesperación tienen su explicación una vez más en las leyendas populares. No hay que olvidar que en el mismo instante en el que una persona moría en casa, era común cubrir los espejos existentes, o simplemente girarlos hacia la pared con idea de que el espíritu del muerto no se viera reflejado en este. De la misma manera, los enfermos no debían mirarse en ningún espejo, ya que el alma al verse reflejada en estos podía desprenderse del cuerpo débil del enfermo, dejando paso a una muerte súbita. No es de extrañar que Catherine fuera consciente de todas aquellas supersticiones, motivo por el que sus palabras son completamente desgarradoras, al estar convencida de que la muerta está realmente próxima a ella.

TO (1847)	" It's behind there still! " she pursued, anxiously. " And it stirred. Who is it?" I hope it will not come out when you are gone! Oh! Nelly, the room is haunted! I'm afraid of being alone!" (I, 12, 277)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— Aun está allí detrás —prosiguió con ansiedad— y se ha movido. ¿Quién es? ¡Espero que no saldrá cuando te vayas! ¡Oh Elena, este cuarto está hechizado! ¡Tengo miedo de estar sola! (12, 192)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— La cara sigue estando detrás —dijo, anhelante —y se ha movido. ¿Quién será? Tengo miedo de que aparezca cuando te vayas. ¡Elena: este cuarto está embrujado! Me espanta quedarme sola (12, 140)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— Está ahí detrás todavía —prosiguió con inquietud—. Y se mueve. ¿Quién es? Espero que no salga de ahí cuando te vayas. ¡Oh, Nelly! La habitación está embrujada! ¡Me da miedo quedarme sola? (12, 147)
CASTILLO (TM4) (1989)	— Todavía está detrás, y se ha movido. ¿Quién es? Espero que no salga cuando tú te vayas. ¡Oh, Neli, este cuarto está hechizado! Tengo miedo de quedarme sola (12, 256)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡Sigue allí detrás! —continuó angustiada—. Y se ha movido. ¿Quién es? ¡Espero que no salga cuando tú te hayas ido! ¡Ay! ¡Nelly, la habitación está embrujada! ¡Me da miedo quedarme sola! (I, 12, 153)

Comentario

Todos los TM, a excepción de D'Amonville Alegría (2012) omiten cualquier intento de exclamación o de énfasis y el texto se convierte en una mera parte del discurso con valor informativo, y como consecuencia el lector meta no percibe la situación de delirio que está sufriendo Catherine.

Ejemplo 8Contexto

Nelly le explica a Edgar que Catherine lleva toda la tarde diciendo disparates pero que se recuperará, aunque tiene que evitarle darle disgustos. Edgar no quiere que Nelly le siga dando consejos y le dice que la próxima vez que venga con chismes ella dejará de estar a su servicio. Nelly indignada le pregunta si Heathcliff cuenta con su permiso para venir a cortejar a su señora (debido a que Heathcliff ha estado allí visitando a Catherine a escondidas). Catherine a pesar de su aturdimiento es capaz de frenar la conversación acusando a Nelly de ser la traidora y delatarla ante su marido.

TO (1847)	" Ah! Nelly has played traitor, " she exclaimed, passionately. "Nelly is my hidden enemy--you witch! So you do seek elf-bolts to hurt us! Let me go, and I'll make her rue! I'll make her howl a recantation! " (I, 12, 190)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¡Ah, Elena, la traidora! —exclamó ella con furor—. ¡Elena es mi oculta enemiga! ¡Mala bruja! ¡Así buscas dardos para herirnos! ¡Suéltame, y haré que se arrepienta! ¡Quiero hacerla cantar la palidonia! (12, 200)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— ¡Oh, traidora Elena! —exclamó—. Ella es mi solapada enemiga. ¡Bruja! ¡Déjame, Eduardo, y verás como le hago arrepentirse! (12, 146)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— ¡Ah!, Nelly se ha portado como una traidora —exclamó con apasionamiento—. Nelly es mi oculto enemigo. ¡Mala bruja! ¿Así buscas los dardos de los duendes para herirme? ¡Suéltame; la voy a hacer arrepentirse! ¡La voy a hacer retractarse! (12, 153)
CASTILLO (TM4) (1989)	— ¡Ah, Neli ha hecho el papel de traidor! —exclamó apasionadamente—. Es mi oculta enemiga. ¡Bruja! Así buscas puntas de flechas para hacernos daño. Déjame, haré que se arrepienta, que pida a gritos perdón! (12, 261)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡Ah! Nelly ha sido la traidora —exclamó encolerizada—. Nelly es mi enemiga oculta. ¡Bruja! ¡Así que es verdad que buscas saetas de elfo para hacernos daños! ¡Suéltame, voy a hacer que se arrepienta! ¡Haré que se retracte a gritos! (12, 159)

Comentario

En la expresión *Ah! Nelly has played traitor*, todos los traductores optan por una tonalidad exclamativa en las dos oraciones, cuando en el TO, sólo aparece la interjección enfatizada. Las excepciones son dos. En primer lugar, hacemos referencia a la traducción de El Bachiller Canseco (1947), que citamos a continuación «¡Ah!, Nelly se ha portado como una traidora». En segundo lugar, D'Amonville Alegría (2012) también sigue al TO, como puede comprobarse en la cita cuya cita: «¡Ah! Nelly ha sido la traidora».

Ejemplo 10Contexto

Este pasaje recorre una de las escenas más dramáticas de la novela, la muerte de Catalina. Heathcliff no puede resistir la idea de vivir sin Catherine. Cuando ella desaparezca, su existencia se convertirá en un auténtico infierno. Estas declaraciones presagian de una forma tan clara la convicción de que no logrará dicha armonía hasta que Heathcliff se reúna con ella.

TO (1847)	"You teach me now how cruel you've been ---cruel and false. Why did you despise me? Why did you betray your own heart, Cathy? I have not one word of comfort---you deserve this. You have killed yourself. Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears. They'll blight you---they'll damn you. You loved me---then what right had you to leave me? What right---answer me---for the poor fancy you felt for Linton? Because misery, and degradation, and death, and nothing that God or Satan could inflict would have parted us, you, of your own will, did it. (II, 1, 14-15)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Ahora me enseñas cuán cruel has sido conmigo, cruel y falsa, ¿«Por qué» me despreciaste? ¿«Por qué» Traicionaste tu propio corazón, Catalina? No tengo ni una palabra de consuelo. Te lo mereces. Tú misma te has matado. ¡Sí, ya puedes besarme y llorar, y arrancarme besos y lágrimas; te abrasarán y condenarán! Si tú me amabas, ¿qué derecho tenías a abandonarme? ¿Qué «derecho» —contéstame; por el ruin capricho que tuviste con Linton? Ni la miseria, ni el envilecimiento, ni la muerte ni otro castigo de Dios o Satanás nos hubiera separado, y «tú», por tu propia voluntad, lo hiciste (15, 248-249)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Ahora me demuestras lo cruel y falsa que has sido conmigo. ¿Por qué me desdeñaste? ¿Por qué hiciste traición a tu propia alma? No sé decirte ni una palabra de consuelo, no te la mereces... Bésame y llora todo lo que quieras, arráncame besos y lágrimas, que ellas te abrasarán y serán tu condenación. Tú misma te has matado. Si me querías, ¿con qué derecho me abandonaste? ¡Y por un mezquino capricho que sentiste hacia Linton! Ni la miseria, ni la bajeza, ni aun la muerte nos hubieran separado, y tú, sin embargo, nos separaste por tu propia voluntad (15, 179)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Ahora me estás demostrando lo cruel que has sido... Cruel y falsa. ¿Por qué me has despreciado? ¿Por qué has traicionado a tu propio corazón, Catherine? No he de pronunciar ni una palabra de consuelo. ¡Te mereces tu desgracia! ¡Te has matado a ti misma! Sí; ya puedes besarme y llorar y arrancarme mis lágrimas y mis besos... Te abrasarán y ellos le condenarán. Si me amabas, ¿por qué me abandonaste? ¿Con qué derecho? Contéstame: ¿por una mezquina ilusión que sentiste por Linton? Porque ni la miseria, ni la degradación, ni la misma muerte, ni nada de lo que Dios o Satanás nos enviaran, nos hubiera separado; lo hiciste tú por tu propia voluntad (15, 186)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Ahora me demuestras lo cruel que has sido conmigo, cruel y falsa. ¿Por qué me despreciaste? ¿Por qué traicionaste a tu propio corazón, Catí? Yo no tengo una palabra de consuelo. Tú te mereces esto. Tú misma te has dado muerte. Sí, ya puedes besarme y llorar y arrancarme besos y lágrimas: te abrasarán... te condenarán. Tú me amabas, entonces, ¿qué derecho tenías tú para sacrificarme, qué derecho, responde, al pobre capricho que sentías por Linton? Porque miseria, degradación, muerte, nada que Dios o Satanás nos pudiera infligir nos hubiera separado, tú, por tu propia voluntad lo hiciste. Yo no he destrozado tu corazón, tú lo has destrozado, y, al hacerlo, has destrozado el mío. Tanto pero para mí que soy fuerte. ¿He de querer vivir? ¿Qué clase de vida será cuando tú?... ¡oh Dios! ¿Te gustaría vivir con tu alma en la tumba? (15, 293)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Ahora me demuestras lo cruel que has sido conmigo, lo cruel y falsa que has sido. ¿Por qué me despreciaste? ¿Por qué traicionaste a tu propio corazón, Cathy? No tengo ninguna palabra de consuelo para ti... te mereces esto. Te has matado a ti misma. Sí, ya puedes besarme y llorar, y sonsacarme a mí besos y lágrimas. Serán tu ruina y tu perdición. Si me amabas, ¿con qué derecho me abandonaste? ¿Con qué derecho? Contéstame, ¿Con el de la pobre atracción que sentiste hacia Linton? Porque ni las miserias, ni la degradación, ni la muerte, ni nada de lo que Dios o Satanás pudieran infligirnos habría podido separarnos; lo hiciste tú, por tu propio pie (II, 1, 200)

Comentario

En relación a la expresión *Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears*, todos los TTMM optan por seguir al TO, reproduciendo el tono solemne de las palabras de Heathcliff. En este

caso, la excepción es Montoliu (1921) que opta por dar un énfasis inexistente al TM, como se recoge en la cita: «¡Sí, ya puedes besarme y llorar, y arrancarme besos y lágrimas; te abrasarán y condenarán!».

Ejemplo 10

Contexto

Este pasaje corresponde a la escena final que es una declaración encendida de sus más profundos sentimientos, de su gigantesca pasión. A lo largo de este capítulo, Catherine hace que Heathcliff confiese lo que nunca se han dicho antes. Todos los malos entendidos que han surgido entre los dos, desde la declaración de Catalina acerca de su atracción por Edgar, hasta la inesperada desaparición de Heathcliff, se aclaran en este encuentro.

TO (1847)	"Are you possessed with a devil," he pursued, savagely, "to talk in that manner to me, when you are dying? Do you reflect that all those words will be branded in my memory, and eating deeper eternally, after you have left me? You know you lie to say I have killed you; and, Catherine, you know that I could as soon forget you, as my existence! Is it not sufficient for your infernal selfishness, that while you are at peace I shall writhe in the torments of hell?" (II, 1, 10-11)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¿Estás poseída del demonio? —prosiguió él ferozmente al hablarme de tal modo cuando te estás muriendo? ¿No piensas que todas esas palabras quedarán marcadas con hierro candente en mi memoria, y seguirán royendo siempre más hondo mi corazón cuando me hayas dejado? ¡Tú sabes que mientes cuando dices que te he matado; y sabes, Catalina, que tan pronto podré olvidarte a ti como a mi existencia! ¿No es bastante para tu egoísmo diabólico el pensar que, mientras descanses tú en paz, yo me retorcerá en las penas del infierno? (15, 246)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— Sin duda estás poseída del demonio —dijo él con ferocidad — al hablarme de esa manera cuando te estás muriendo. ¿No comprendes que tus palabras se grabarán en mi memoria como un hierro ardiendo, y que seguiré acordándome de ellas cuando tú ya no existas? Te consta que mientes al decir que yo te he matado, y te consta también que tanto podré olvidarte como olvidar mi propia existencia, ¿No basta a tu diabólico egoísmo el pensar que, cuando tú descanses en paz, yo me retorceré entre todas las torturas del infierno? (15, 177)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	— ¿Estás poseída del demonio —prosiguió él salvajemente — para hablar de ese modo cuando te estás muriendo? Reflexiona que todas esas palabras se grabarán eternamente en mi memoria como marcadas por fuego después de que hayas partido de este mundo. Sabes que mientes diciendo que te he matado, y sabes bien, Catherine, que antes me olvidaré de mi existencia que de ti. ¿No basta para tu infernal egoísmo que, mientras tú estás en paz, yo me retuerza con los tormentos del infierno? (15, 184)
CASTILLO (TM4) (1989)	— ¿Estás tan poseída del demonio —prosiguió con ferocidad — que me hablas de este modo, cuando te estás muriendo? ¿Te das cuenta de que estas palabras quedarán marcadas con hierro candente en mi memoria, y que me van a corroer eternamente, cada vez más hondo, cuando tú me has dejado? Tú sabes que mientes cuando dices que te he causado la muerte, y, sabes, Catalina, que antes olvidaría mi propia existencia que a ti. ¿No basta para tu diabólico egoísmo que mientras tú descansas en paz, yo me retuerza en las penas del infierno?
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¿Es que tienes el diablo metido en el cuerpo —prosiguió Heathcliff brutalmente— para hablarme así cuando estás a punto de morir? ¿Te das cuenta de que todas esas palabras me quedarán grabadas a fuego en la memoria y que me corroerán eternamente en lo más hondo cuando me hayas dejado? ¡Sabes que mientes cuando dices que te he matado, Catherine, sabes que antes podré olvidar mi propia existencia que olvidarte a ti! ¿No le basta a tu egoísmo infernal con saber que cuando tú halles la paz yo estaré retorciéndome en los tormentos del infierno? (II, 1, 198)

Comentario

En relación a *Are you possessed with a devil [...] to talk in that manner to me, when you are dying?* G. de Luaces (1942) es el único traductor que no sigue la tonalidad interrogativa TO, y opta por una oración enunciativa: «Sin duda estás poseída del demonio [...] al hablarme de esa manera cuando te estás muriendo». Sin embargo, si nos centramos en la expresión *You know you lie to say I have killed you; and, Catherine, you know that I could as soon forget you, as my existence!* Luaces (1942), El Bachiller Canseco (1947) y Castillo (1989) omiten la fuerza expresiva del TO.

Ejemplo 11Contexto

En este fragmento apreciamos como Catherine tampoco descansará en paz; lo único que ansía es que nada le separe de Heathcliff ni en la vida, ni en la muerte. En efecto, estas declaraciones presagian de una forma clara la convicción de que no lograrán dicha armonía hasta que Heathcliff se reúna con ella. El final de su vida en la tierra señala, pues, el comienzo de su otra vida, de tal manera que su espíritu pervive en *Wuthering Heights* y actúa sobre Heathcliff durante los siguientes dieciocho años, al cabo de los cuales morirá este también.

TO (1847)	"I'm not wishing you greater torment than I have, Heathcliff! I only wish us never to be parted---and should a word of mine distress you hereafter, think I feel the same distress underground, and for my own sake, forgive me! Come here and kneel down again! You never harmed me in your life. Nay, if you nurse anger, that will be worse to remember than my harsh words! Wont you come here again? Do!" (II, 1, 11-12)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— No te deseo mayor penas que las mías, Heathcliff. Sólo desearía no vernos nunca separados; y si luego una palabra mía te afligiera, piensa que la misma aflicción sentiré yo bajo tierra, ¡y por mi amor, perdóname! ¡Ven aquí! ¡Arrodíllate de nuevo! Nunca en tu vida me has hecho daño. ¡No, si abrigas enojo, será esto un recuerdo más amargo que mis ásperas palabras! ¿No quieres volver aquí? ¡Ven! (15, 246-247)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	— No te deseo, Heathcliff, penas más grandes que las que he padecido yo. Sólo quisiera que nunca nos separáramos, Si una sola palabra mía te doliera, piensa que yo sentiré cuando esté bajo tierra tu mismo dolor. ¡Perdóname: ven! Arrodíllate. Nunca me has hecho daño alguno. Si estás ofendido, ello me dolerá a mí más que a ti mis palabras duras. ¡ven! ¿No quieres? (15, 177)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	No te deseo mayor tormento del que yo padezco, Heathcliff. Mi único anhelo es que no nos separemos más, y si algunas de mis anteriores palabras te hubiera dolido, piensa que siento el mismo dolor en mi propia carne, y lo seguiré sintiendo bajo la losa de mi sepulcro: ¡perdóname! Ven aquí y vuélvete a arrodillar. Jamás en tu vida me has hecho mal alguno, y si persistes en tu enojo, ha de ser peor en tu recuerdo que mis crueles palabras. ¿No quieres acercarte? ¡Ven, acércate! (15, 184)
CASTILLO (TM4) (1989)	— Yo no te deseo a ti más tormento que el que yo tengo, Heathcliff, sólo quisiera que nunca nos separáramos y si en adelante, una palabra más te duele, piensa que el mismo dolor siento yo bajo tierra. Por mi amor, perdóname. Ven y arrodíllate de nuevo. Nunca en tu vida me has hecho daño, y aún más, si alimentas algún enfado, será peor de recordar que mis duras palabras. ¿No vienes? Ven (15, 291).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	— ¡Heathcliff, no quiero que padezcas un tormento mayor que el mío! Es solo que no quiero que nos separemos nunca. Y si de aquí en adelante una palabra de mi boca te desconsuela, piensa que yo siento el mismo desconsuelo bajo tierra y, por mi propio bien, ¡perdóname! ¡Ven aquí y vuelva a arrodillarte! Nunca en tu vida me has hecho daño. ¡No, si alimentas la ira ese recuerdo será peor que el de mis duras palabras! ¿No quieres venir aquí otra vez? ¡Ven! (II, 1, 198)

Comentario

Todos los traductores, a excepción de D'Amonville Alegría (2012), omiten la exclamación y el énfasis, como consecuencia, los TM se convierten en una mera parte del discurso con valor informativo. En relación al segundo párrafo, Montoliu (1921) rompe la exclamación en dos oraciones «¡Ven aquí! ¡Arrodíllate de nuevo!». G. de Luaces (1942) opta por omitir todo el énfasis otorgado al translema «Si estás ofendido, ello me dolerá a mí más que a ti mis palabras duras». El Bachiller Canseco (1947) omite cualquier intento de exclamación en «Jamás en tu vida me has hecho mal alguno, y si persistes en tu enojo, ha de ser peor en tu recuerdo que mis crueles palabras». Además, respecto a *Come here and kneel down again!* Opta por romper el TO en dos oraciones, una exclamativa y la segunda con falta de énfasis «¡perdóname! Ven aquí y vuélvete a arrodillar». Castillo (1989) suprime todo el énfasis de las expresiones y sólo respeta la oración interrogativa mientras que D'Amonville Alegría (2012) sigue fielmente al TO

Ejemplo 12Contexto

La tensión a la que Heathcliff se ve sometido alcanza su máxima expresión en el capítulo IX, donde encontramos una de las conversaciones más conocidas de la novela entre Catherine y Nelly y en donde la primera revela sus sentimientos más íntimos hacia Heathcliff. Dicho diálogo se puede estudiar como el inicio de un movimiento descendente cuya máxima expresión no es otra sino la sed de venganza de Heathcliff, plasmada en su ambición personal por convertirse en dueño y señor de Wuthering Heights y Thrushcross Grange, para alcanzar así el tan ansiado estatus social del que carece y que le proporcionaría el estatus social de su amiga Catherine. En este fragmento, Catherine muestra los motivos por los que ha decidido casarse con Edgar (motivos puramente económicos) aunque en este fragmento también revela el amor que siente por Heathcliff. Además, podría decirse que el personaje muestra cierta contradicción. Nelly le pide a Cathy que se detenga a pensar en cómo llevará ella la separación y en lo que significará para Heathcliff quedarse completamente solo, lo que hará que la joven se excite ante la actitud de Nelly.

TO (1847)	"He quite deserted! we separated!" she exclaimed, with an accent of indignation. "Who is to separate us, pray? They'll meet the fate of Milo! (I, 9, 181).
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Cómo! ¿Qué completo abandono? ¿Qué desesperación? —exclamó, con indignado acento—. ¿Quién nos separará, ruégote? ¡El que tal haga, tendrá la suerte de Milo! (9, 130)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Qué separación ni qué quedarse solo en el mundo! —replicó, indignada—. ¿Quién había de separarnos? ¡Ay del que lo intentara! (9, 97)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¿El completamente solo? ¡Nosotros separados! —exclamó con acento de indignación—. Pero dime: ¿quién nos va a separar? ¡El que lo intente correrá la suerte de Milo! (9, 103-4)

CASTILLO (TM4) (1989)	—¡Abandonado! ¡Nosotros separados! —exclamó en tono indignado—. ¿Quién nos va a separar, di por favor? Ése se encontrará con la suerte de Milón. (9, 213)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¿Completamente solo? ¿Separados nosotros? —exclamó con indignación—. ¿Quién va a separarnos, di? ¿Quien lo haga correrá la suerte de Milón! (I, 9, 103-4)

Comentario

En este ejemplo, en relación a *He quite deserted! we separated!* percibimos un cambio de tono expresivo y exclamativo a interrogativo. Montoliu (1921) acentúa la intensidad exclamativa de la oración mediante la amplificación de «¡Cómo!» Además, el TM1 opta por modificar la tonalidad del TO, como se indica en la cita: «¿Qué completo abandono? ¿Qué desesperación?». G. de Luaces (1942), por su parte, amplifica la oración, como se detalla a continuación «¡ni qué quedarse solo en el mundo!» Y además opta por unir las dos oraciones del TO. El Bachiller Canseco (1947) respeta la intencionalidad de la primera oración; sin embargo, opta por el tono exclamativo en la segunda oración, tal y como se expone a continuación: «¿El completamente solo? ¡Nosotros separados!». En el tercer periodo, Castillo (1989) sí respeta la tonalidad del TO mientras que D'Amonville Alegría (2012) opta por un tono interrogativo que repercute en el lector meta.

Ejemplo 13

Contexto

En *Wuthering Heights* los niños son abandonados a su propia suerte, bien por la pérdida de sus progenitores o bien por el trato cruel que reciben por parte de estos. Los pequeños se encuentran en una especie de lucha contra el mundo adulto que parece obsesionado por llegar a destruirlos. El joven Hareton ha quedado huérfano de madre y tanto la crueldad de su padre como la venganza proyectada posteriormente por Heathcliff tendrán como consecuencia un complejo de inferioridad en el niño. Heathcliff se propone convertir a Hareton en lo que Hindley le convirtió a él; sin embargo, observamos que la personalidad de Heathcliff ha sabido superar el trato de Hindley, y no da muestras de sentimientos de inferioridad como el pequeño Hareton. Hindley, en estado ebrio, estaba inclinado sobre la barandilla, escuchando un ruido que venía desde abajo, y casi olvida que tenía a Hareton en brazos. De repente, la criatura dio un brinco inesperado, se zafó de los brazos que le sostenían y cayó, aunque fue afortunado porque Heathcliff lo salvó

TO (1847)	"It is your fault, Ellen," he said, "you should have kept him out of sight; you should have taken him from me! Is he injured anywhere?" "Injured!" I cried angrily, "If he's not killed, he'll be an idiot! Oh! I wonder his mother does not rise from her grave to see how you use him. You're worse than a heathen---treating your own flesh and blood in that manner!"(I, 9, 166-167)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—Tú tienes la culpa, Elena —dijo—; hubieras debido guardarle lejos de mi alcance; hubieras debido quitármelo. ¿Se ha hecho daño? —¿Daño? —grité irritada—; si no se ha muerto, será un idiota . ¡Oh, extraño que su madre

	no se levantara de la tumba, para ver cómo le trata usted! Es usted peor que un niño infiel. ¡Tratar su propia carne y sangre de este modo! (9, 121)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—Tú has tenido la culpa —me dijo—. Has debido poner al niño fuera de mi alcance. ¿Se ha lastimado? —¿Lastimado? —grité indignada—. Tonto será si no se muere. Me asombra que su madre no se alce del sepulcro para ver cómo le trata usted. Es usted peor que un enemigo de Dios. ¡Tratar así a su propia sangre! (9, 91)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Tuya es la culpa, Ellen —dijo—. Deberías haberlo quitado de mi vista: ¡tenías que habérmelo quitado! ¿Se ha hecho daño? —¡Daño! —grité furiosa—. ¡Si no se ha matado, se quedará idiota! ¡Oh! Me asombra que su madre no se levante de la tumba para ver cómo le trata usted. Es usted peor que un hereje, tratando así a la carne de su carne (9, 97)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Tú tienes la culpa, Elena —dijo—, debieras habérmelo quitado de mi vista, quitármelo de mis manos, ¿se ha hecho daño? —¿Daño? —grité airada—, como no ha muerto, será idiota. Me extraña que su madre no se levante de la tumba para ver cómo usted le trata. Es usted peor que un pagano, tratar a su propia carne y sangre de esta manera (9, 206-207)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—Es culpa tuya, Ellen —dijo—. Tendrías que haberle apartado de mi vista. ¡Tendrías que habérmelo quitado de los brazos! ¿Se ha hecho daño? —¿Daño? —grité furiosa—. ¡Si no le ha matado, le habrá dejado usted idiota! ¡Oh! Lo raro es que su madre no se haya levantado de la tumba para ver como le trata. ¡Es usted peor que un salvaje! ¡Mire que maltratar de esta manera a un ser que lleva su propia sangre! (I, 9, 96)

Comentario

El lector meta no percibe el significado de la expresión *If he's not killed, he'll be an idiot!* del mismo modo que se percibiría al leer el TO. Montoliu (1921) «si no se ha muerto, será un idiota», omite la tonalidad exclamativa y además parece que Hareton es un idiota por no haber decidido morir. También encontramos esta omisión en G. de Luaces (1942) «Tonto será si no se muere», y en Castillo (1989). El Bachiller Canseco (1947) y D'Amonville Alegría (2012) sí respetan la tonalidad del TO. Nótese cómo la traductora refleja la expresión más acorde con el TO, como se recoge en la cita «Si no le ha matado, le habrá dejado usted idiota!».

Ejemplo 14

Contexto

La superstición es importante para algunos personajes. Nelly cree que se deja vencer por la creencia popular que afirma ver los fantasmas de Heathcliff y Catherine por los páramos la atemorice. Sin embargo, el único que se muestra atemorizado ante este tipo de situaciones es Joseph, como en este caso, y por ello es objeto de los jocosos comentarios de la joven Cathy, ante la presencia de Lockwood:

TO (1847)	" Oh, wicked, wicked! " gasped the elder, "may the Lord deliver us from evil!" "No, reprobate! you are a castaway---be off, or I'll hurt you seriously! I'll have you all moddled in wax and clay; and the first who passes the limits, I fix, shall--- I'll not say what he shall be done to---but, you'll see! Go, I'm looking at you!" (I, 2, 30)
MONTOLIU (TM1) (1921)	— ¡Oh, malvada! —gritó el viejo—; ¡que Dios nos libre de todo mal! —¡No, réprobo; estás condenado! ¡Fuera de aquí, o te haré daño de veras! Voy a hacer de todos vosotros figuras de cera y de arcilla y al primero que traspase los límites que yo le fije, le voy a..., no diré lo que voy a hacerle, pero ¡vais a ver! ¡Vete de ahí, te estoy mirando! (9, 32)
G. DE LUACES (TM2)	— ¡Cállese, malvada; —gritó el viejo—. ¡Dios nos libre de todo mal!

(1942)	—¡Estás condenada réprobo! Sal de aquí si no quieres que te haga un mal de veras. Voy a modelar muñeco de barro o de cera que os reproduzcan a todos, y al primero que se extralimite..., ya verás lo que le haré... Se acordará de mí... Vete... ¡Que te estoy mirando! (2, 26)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¡Oh! ¡Perversa, perversa! —balbuceó el anciano—. ¡Que el señor nos libre del mal! —No, réprobo, eres un condenado: lárgate o te maltrataré sin piedad. Os voy a hacer modelar a todos en cera y arcilla, y al primero que traspase los límites que voy a fijar lo voy a..., no diré lo que va a ser de él, pero ya verás. ¡Vete, que te estoy mirando! (2, 36)
CASTILLO (TM4) (1989)	—¡Oh, es mala, muy mala! —jadeó el viejo—. ¡Que el señor nos libre del todo el mal! —No, réprobo, estás condenado. ¡Fuera de aquí o te haré daño de verdad! Haré de todos vosotros figura de cera y arcilla, y el primero que pase los límites que yo marque... no le diré lo que voy a hacer, ya lo veréis. ¡Vete, te estoy mirando! (9, 145)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡Ah, malvada! —dijo el anciano con voz entrecortada—. ¡Que el señor nos libre de todo mal! —¡No, réprobo! Eres un paria. ¡Márchate o te haré daño de verdad! Os modelaré a todos en cera y arcilla, y al primero que traspase los límites que yo fije, le... No diré lo que le pasará, pero ¡ya lo veréis! ¡Vete, que te tengo puesto el ojo! (I, 2, 23-24)

Comentario

Si analizamos la oración *I'll not say what he shall be done to---but, you'll see!* Montoliu (1921) opta por «de voy a..., no diré lo que voy a hacerle, pero ¡vais a ver!» y hace uso de los puntos suspensivos que crea incertidumbre y énfasis en el lector meta. El Bachiller Canseco (1947) también opta por (...) y omite el matiz exclamativo en *you'll see!* D'Amonville Alegría (2012) hace uso de este mismo recurso (...) pero respeta el tono. En la traducción de G. de Luaces (1942) la expresión «se acordará de mí» se relaciona con un registro coloquial o familiar se caracteriza por la falta de planificación, la preferencia por las estructuras simples y la expresividad del hablante. Castillo (1989) por su parte también omite la fuerza expresiva y exclamativa del TO «... no le diré lo que voy a hacer, ya lo veréis».

Ejemplo 15

Contexto

En esta escena Catherine le hará saber a Nelly sus sentimientos por Heathcliff y por Edgar, al que ha decidido hacer su marido. En este capítulo se revela el conflicto que surge en el corazón de Catalina entre su pasión por Heathcliff y la apariencia de su afecto por Edgar. La impasividad de Nelly ante los hechos y su resistencia a escuchar el secreto desvelado por Catherine, todo ello proporciona el contexto dramático propicio para que la revelación adquiera todo su valor en la obra, en la medida que la protagonista trata de articular la esencia de su experiencia. Aquí el lenguaje de Nelly es el del sentido común y el de Catherine el del sentimiento irracional (Kindelán, 1989: 80-81). Como Kindelán explica esta escena pone de manifiesto la inadecuación de Nelly como narradora, y por todo ello se una vez más su carácter poco fiable de cara al lector (ídem: 81).

TO (1847)	"Worst of all! And, now, say how you love him?" "As every body loves---You're silly, Nelly." "Not at all---Answer. (I, 9, 173)
MONTOLIU	—¡Peor que peor! Y ahora, dígame usted, ¿cómo le ama?

(TM1) (1921)	—Como todo el mundo. ¡Eres tonta, Elena! —No, por cierto; conteste usted (9, 125)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Ese es el peor de los argumentos de todos! Y dígame: ¿cómo le ama usted? —Como todo el mundo, Elena. ¡Pareces tonta! No lo crea... Contésteme (9, 94)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—Lo peor de todo. Y ahora, dígame: ¿cómo le ama usted? —Como todo el mundo ama. Eres tonta, Nelly. —De ningún modo (9, 100)
CASTILLO (TM4) (1989)	—Lo peor de todo; y ahora, dígame, ¿usted cómo le ama? —Como todo el mundo, eres tonta, Neli. —En absoluto —contesté (9, 210)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	—¡ Eso es lo peor de todo! Y ahora, dígame: ¿cómo le quiere? —Pues como quiere todo el mundo. Qué tonta eres, Nelly. —Nada de eso. Conteste (I, 9, 100)

Comentario

Montoliu (1921) modifica el tono y el lector del TM5 percibe la oración como exclamativa «¡Eres tonta, Elena!». En la traducción de G. de Luaces (1942) encontramos el mismo cambio «¡Pareces tonta!» y además apreciamos un lenguaje coloquial. Castillo (1989), D'Amonville Alegría (2012) y El Bachiller Canseco (1947) sí respetan el tono del TO.

Ejemplo 16

Contexto

Los lectores percibimos la primera impresión de Heathcliff de la mano de uno de los narradores principales, el señor Lockwood, que llega a Wuthering Heights con el propósito de alquilar Thrushcross Grange que pertenece al señor Heathcliff. Su acogida es muy fría y percibe a los tres habitantes de la casa, Hareton, Heathcliff y su nuera Catherine como desagradables. Lockwood está confuso y cree que Cathy es la mujer de Heathcliff.

TO (1847)	Then it flashed upon me; "the clown at my elbow, who is drinking his tea out of a basin, and eating his bread with unwashed hands, may be her husband. Heathcliff, junior, of course. Here is the consequence of being buried alive: she has thrown herself away upon that boor, from sheer ignorance that better individuals existed! A sad pity--- I must beware how I cause her to regret her choice. The last reflection may seem conceited; it was not. My neighbour struck me as bordering on repulsive. I knew, through experience, that I was tolerably attractive. (I, 2, 25-26)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Entonces relampagueó en mí esta idea: «El patán que está a mi lado, que toma el té en un tazón y come el pan con las manos sucias tal vez sea su marido. He aquí las consecuencias de enterrarse en vida; se dejó caer sobre aquel gañán por simple ignorancia de que existen personas mejores ¡Qué lástima! Debo cuidar de no hacerla arrepentirse de su elección. La última reflexión podrá parecer presumida, mas no lo era. Mi vecino se me antojó rayano en repulsivo; en cuanto a mí, sabía por experiencia que era pasable» (2, 29)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Entonces, como un relámpago, surgió en mí esta idea: "El grosero personaje" que se sienta a mi lado, bebiendo el té en un tazón y comiendo el pan con sus sucias manos, es tal vez su marido. Estas son las consecuencias de vivir lejos del mundo: ella ha debido casarse con este patán creyendo que no hay otros que, valgan más que él. Es lamentable. Y yo debo procurar que, por culpa mía, no vaya a arrepentirse de su elección". (2, 24)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Entonces tuve una inspiración: «El patán que está a mi lado bebiéndose el té en un tazón y comiendo pan con las manos sucias tal vez sea su marido, el hijo de Heathcliff, claro está. Esta es la consecuencia de enterrarse en vida: se ha arrojado en brazos de ese patán

	por su grasa ignorancia de que existen individuos mejores. ¡Qué pena! Voy a esforzarme para hacer que se arrepienta de su elección». Esta última reflexión puede parecer soberbia, y no lo es. Mi vecino me llamó la atención como lindado en lo repulsivo; en cuanto a mí, sabía por experiencia que yo era tolerablemente atractivo (9. 34)
CASTILLO (TM4) (1989)	Entonces me asaltó una brillante idea: «El patán que está a mi lado, que bebe el té en tazón y come el pan con las manos sucias, debe de ser su marido: Heathcliff, hijo por supuesto. He aquí las consecuencias de enterrarse en vida; se ha achacado en brazos de este rústico por pura ignorancia de que existen personas mejores. ¡Qué lástima! Tengo que tener cuidado de que por mi causa no lamente su elección» Esta última reflexión podía ser vanidosa, pero no lo era. Mi vecino me resultaba casi repugnante y sabía por experiencia que yo era bastante atractivo (2, 142-143)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Luego, de repente, se me hizo la luz. «A lo mejor su esposo es el fante que tengo a mi lado, el que sorbe el té de un cuenco y come pan sin haberse lavado las manos, Heathcliff hijo, claro. He aquí la consecuencia de haberse enterrado en vida: ¡la pobre se ha echado a perder poniéndose en manos de ese palurdo por pura ignorancia de que existían individuos mejores! Una verdadera lástima, A ver si logro que se arrepienta de su elección. »(I, 2, 20)

Comentario

Con estos ejemplos se debe mencionar que el traductor, al variar la tonalidad, modifica la intención comunicativa de los interlocutores de la comunicación, es decir, en este caso, el propósito que sigue Lockwood con la emisión de su discurso. En todos los TM se omite la fuerza expresiva y exclamativa a excepción del TM5, como se detalla en la cita: «¡la pobre se ha echado a perder poniéndose en manos de ese palurdo por pura ignorancia de que existían individuos mejores!».

Ejemplo 17

Contexto

En el capítulo 16 (volumen I) Heathcliff le pregunta a Nelly cómo murió Catherine. Heathcliff intenta mofarse de las palabras de Nelly que espera que todos puedan reunirse con Catherine en el cielo. Heathcliff le pregunta irónicamente si Catalina murió como una santa y le pide a Nelly que le de un relato fiel del suceso. El protagonista no es capaz de pronunciar el nombre de Catherine porque está sufriendo por su muerte aunque no lo quiera aparentar. Sin embargo, Nelly se da cuenta de sus sentimientos, tal y como se refleja en sus palabras:

TO (1847)	"Poor wretch!" I thought; "you have a heart and nerves the same as your brother men! Why should you be so anxious to conceal them? Your pride cannot blind God! You tempt him to wring them, till he forces a cry of humiliation! " (II, 2, 27)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¡Pobre infeliz! —pensé—. ¡tienes corazón y nervios como tus semejantes! ¿Por qué tanto empeño en ocultarlos? ¡Tu orgullo no puede cenar a Dios! Le estás tentando a retorcertelos, hasta que te arranque la punta de los dedos (16, 257)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Desdichado! —pensé—. Tienes corazón y nervios como cualquier otro. ¿Por qué ese empeño en ocultarlos? ¡Tu soberbia no engañará a Dios! Le estás tentando a que te atormente y te humille hasta hacerte estallar (16, 186)
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	«Pobre desventurado! —pensé—. ¡Tienes nervios, pero también tienes corazón como los demás seres humanos! ¿Por qué te obstinas en ocultarlo? ¡Tu orgullo no puede engañar a Dios! Intentas desafiarle, hasta que Él te arranque un grito de humillación » (16, 191).

CASTILLO (TM4) (1989)	—¡Pobre infeliz! —pensé—; tienes corazón y nervios lo mismo que tus semejante. ¿Por qué te empeñas en ocultarlo? Tu orgullo no puede cegar a Dios. Tú le tientas para que te los retuerza hasta que El te arranque un grito de humanidad (16, 299).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	«¡Pobre infeliz! —pensé—. ¡Tienes corazón y nervios como tus hermanos los hombres! ¿Por qué te empeñas en ocultarlos? ¡Tu orgullo no puede cegar a Dios! ¡Le tientas para que te los aprisione hasta arrancarte un grito de humillación! » (16, 207)

Comentario

En este ejemplo todos los traductores respetan la intencionalidad de todas las oraciones del fragmento a excepción de la última, que se detalla a continuación: *You tempt him to wring them, till he forces a cry of humiliation!* Todos los traductores optan por una modalidad enunciativa, a excepción de D'Amonville Alegría (2012) que sí sigue al TO, como se refleja en la siguiente cita: «¡Le tientas para que te los aprisione hasta arrancarte un grito de humillación!».

Ejemplo 18

Contexto

En este ejemplo es realmente turbador el trato que Heathcliff pone de manifiesto ante su propio hijo, llegando a sugerir en una ocasión la vivisección de Linton y Cathy como un entretenimiento agradable para pasar la tarde. Los niños de la novela desarrollan un instinto de supervivencia para subsistir en un mundo lleno de adultos hostiles. Thompson (1963) opina que el poder de *Wuthering Heights* reside en su perversidad y señala la ausencia de cariño hacia los niños como uno de los temas principales de la novela.

TO (1847)	How she does stare! It's odd what a savage feeling I have to anything that seems afraid of me! Had I been born where laws are less strict, and tastes less dainty, I should treat myself to a slow vivifsection of those two, as an evening's amusement."(II, 13, 260)
MONTOLIU (TM1) (1921)	¡Cómo me clava ella la vista! ¡Es extraño la salvaje afición que tengo a todo lo que parece temerme! ¡Si hubieses nacido en un país donde la ley fuera menos estricta, y el gusto menos remilgado, me dedicaría a una lenta vivisección de esa pareja como recreo nocturno (27, 410)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¡Cómo me mira usted! Es curioso que siempre me siento atraído hacia los que parecen temerme. De vivir en un país menos escrupuloso y donde la ley fuera menos rígida, creo que me dedicaría a hacer la vivisección de esos dos como entretenimiento vespertino (27, 282-83).
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¿Por qué me mira tan asombrada? Es curioso... Siempre que comprendo que me temen se despierta en mí un feroz instinto salvaje. Si yo hubiera nacido en un país donde las leyes no fuesen tan rigurosas, me divertiría haciendo la vivisección de esa pareja como recreo nocturno (27, 293)
CASTILLO (TM4) (1989)	¡Cómo me mira la niña! Es raro el salvaje sentimiento que tengo hacia todo el que parece temerme. Si hubiera nacido en una país de leyes menos rigurosas y gustos menos refinados, me regalaría con una vivisección de estos dos, como diversión nocturna (27, 398)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	[...] ¡Cómo me mira esa mujer! Es curioso, ¡todo lo que parece tenerme miedo me despierta unos sentimientos muy salvajes! De haber nacido en un lugar donde las leyes fueran menos estrictas y los gusanos menos remilgados, me daría el gusto de hacer una lenta vivisección de estos para amenizar la velada (27, 328)

Comentario

Montoliu (1921) respeta la tonalidad exclamativa del TO; sin embargo, nótese la traducción literal de «salvaje afición», que a los ojos del lector actual podría percibirse como un párrafo forzado y en cierto modo incoherente, como recoge la cita «¡Cómo me clava ella la vista! ¡Es extraño la salvaje afición que tengo a todo lo que parece temerme!». La propuesta de G. de Luaces (1942) resulta ambigua a ojos de lector meta, debido a que al contrario de lo que ocurre en el texto de Brontë, no se especifica que todo el que parece tenerle miedo le despierta unos sentimientos de carácter violento. Asimismo, parece evidente que en ocasiones la omisión de algunos vocablos y expresiones de Heathcliff pueden llegar a que el lector meta prescinda de algunos aspectos para la comprensión del carácter sarcástico e irónico del personaje, y en consecuencia se priva en parte al lector de sus rasgos característicos. G. de Luaces (1942) ha modificado la intención de la autora en boca del personaje y la oración se ha transformado en «Es curioso que siempre me siento atraído hacia los que parecen temerme», omitiendo su carácter violento en el TM2. Si nos detenemos en la solución de El Bachiller Canseco (1947) «Es curioso... Siempre que comprendo que me temen se despierta en mí un feroz instinto salvaje», su propuesta modifica el contenido del TO y al mismo tiempo la amplifica «siempre que comprendo»; así, encontramos un párrafo forzado en relación al orden de los elementos de la frase. Si observamos la traducción de Castillo (1989) «Es raro el salvaje sentimiento que tengo hacia todo el que parece temerme», se aprecia el sentido real del TO, sin embargo, se debe mencionar que la tonalidad exclamativa de la estructura oracional es más literal que la de D'Amonville Alegría (2012) «Es curioso, ¡todo lo que parece tenerme miedo me despierta unos sentimientos muy salvajes!».

Ejemplo 19Contexto

En el fragmento seleccionado Catherine se queja de que no puede dormir, y le explica a Nelly que Edgar está enfurruñado porque ella se alegra por algo que para él no tiene el menor interés. Le explica a Nelly que cuando ha pronunciado algunas frases encomiando a Heathcliff, Edgar se ha echado a llorar por distintos motivos, dolor de cabeza y envidia, entre otros. Nelly le pregunta que de qué sirve elogiar a Heathcliff delante de su marido debido a que se tienen aversión mutua desde pequeños.

TO (1847)	"What use is it praising Heathcliff to him?" I answered, "As lads they had an aversion to each other, and Heathcliff would hate just as much to hear him praised---it's human nature. Let Mr. Linton alone about him, unless you would like an open quarrel between them." (I, 10, 218-19)
G. DE LUACES (TM3) (1942)	—No debía usted elogiar a Heathcliff en presencia suya —contesté—. Ya saben que de muchachos se odiaban. Tampoco a Heathcliff le hubiera agradado oír elogios de su esposo. Los hombres son así. No hable usted a su esposo de Heathcliff, a no ser que quiera provocar un choque entre ellos (10, 114).
EL BACHILLER CANSECO (1947)	—¿De qué sirve alabarle a Heathcliff? —contesté—. De muchacho se tenían aversión, y Heathcliff le odiaría exactamente igual si oyese que alguien alababa a su antiguo rival? No le hable al señor Linton más de él, a no ser que prefiera usted una lucha abierta entre los dos (10, 121).

CASTILLO (TM4) (1989)	—¿Para qué alabarle a Heathcliff? Éste hubiera rechazado de la misma manera oír alabanzas de Linton, puesto que los chicos se atienen aversión mutua; así es la naturaleza humana . No se lo nombre a no ser que le interese que se peleen abiertamente.
D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012)	—¿De qué te sirve elogiar a Heathcliff delante de él? —contesté—. Se tienen una aversión mutua desde pequeños, y a Heathcliff también le dolería que usted ensalzase al señor Linton; es la naturaleza humana . Si no quiere que riñan abiertamente, deje en paz al señor Linton y no vuelva a hablarle a Heathcliff (I, 10, 123)

Comentario

Todos los TM respetan la intencionalidad de la autora, a excepción de G. de Luaces (1942). El traductor modifica el tono interrogativo del interlocutor y lo convierte en un mandato. Además, es destacable mencionar que en el TM2 «Los hombres son así» no se corresponde con *it's human nature* y además otorga un tono coloquial a las palabras de Nell. Además, este traductor se centra en los hombres dejando de lado a las mujeres. Un matiz que no está presente en el TO.

Ejemplo 20

Contexto

En este fragmento encontramos por un lado, el débil Linton Heathcliff, su propio hijo; y por el otro, Cathy Linton, la hija de Edgar y Catherine. En esta etapa final los dos primos simbolizan las figuras más prometedoras ante los ojos de Heathcliff, ya que ignorantes de su ambición, van a caer sin dificultad alguna en sus zarpas. Cathy está a punto de cumplir 17 años, ella se considera a sí misma como una mujer hecha y derecha y está segura de que Linton se pondría bueno en seguida si la tuviese a ella para cuidarle. Ella cree que es un verdadero tesoro cuando él se porta bien y cree que cuando uno se acostumbrara al otro no volverían a discutir más. Nelly le pregunta si a ella no le gusta.

TO (1847)	" Like him? " I exclaimed. "The worst tempered bit of a sickly slip that ever struggled into its teens! Happily, as Mr. Heathcliff conjectured, he'll not win twenty! I doubt whether he'll see spring indeed--and small loss to his family, whenever he drops off; and lucky it is for us that his father took him ---The kinder he was treated, the more tedious and selfish he'd be! I'm glad you have no chance of having him for a husband, Miss Catherine!" (II, 9, 197-98)
MONTOLIU (TM1) (1921)	—¿ Si me gusta? —exclamé—. ¡Es el peor ejemplo de un niño enfermizo que jamás haya visto! ¡Por fortuna, como pronosticó el señor Heathcliff, no llegará a los veinte! Dudo, en verdad, que vea él la primavera. Y poco perderán sus deudos el día que se vaya. ¡Y qué suerte para nosotros que su padre lo tomara! ¡Cuánto más cariñosamente le hubiéramos tratado, tanto más fastidioso y egoísta hubiera sido! ¡Me alegro, señorita, de que no cuente usted con ninguna probabilidad de tenerle por esposo! (23, 369)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	—¿ Agradarme? Es el chico más insoportable que he visto en mi vida! Menos mal que no llegará a cumplir veinte años, según dijo el mismo señor Heathcliff. Mucho dudo de que llegue ni a la primavera. Y no creo que su familia pierda nada porque se muera. Hemos tenido suerte con que no se quedara en casa. Cuanto mejor le hubiéramos tratado, mucho, señorita, que no haya ninguna posibilidad de que él llegue a ser su esposo.
EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	—¿ Quererle! —exclamé—. Es el mozalbete de peor genio que he conocido. Afortunadamente, como el señor Heathcliff conjetura no cumplirá los veinte años, y aún dudo que llegue a la primavera. Y poco perderá la familia cuando fallezca; fue una suerte para nosotros que se le llevase su padre; cuando con más bondad se le trataba, más egoísta se volvía. Me alegro de que no tenga usted ocasión de tenerle por marido, señorita Cathy (23, 266)
CASTILLO (TM4) (1989)	—¿ Gustarme? Esa piltrafa de mal genio, enclenque engendro que luchó por llegar a la adolescencia. Por fortuna, como pronosticó su padre, no llegará a los veinte. Y dudo que vea la primavera; poco perderá la familia cuando sea que desaparezca, y la suerte que tuvimos fue que se

	lo llevara su padre. Cuanto mejor se le tratara más fastidioso y egoísta sería. Me alegro de que no haya posibilidad de que usted le tenga por marido (23, 372-373)
D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012)	—¡Que si me gusta! —exclamé—. ¡Es el chiquillo más malhumorado y enfermizo mayor de diez años que he conocido en la vida! ¡Menos mal que, como auguró el señor Heathcliff, no llegará a los veinte! Es más, dudo que llegue a la primavera que viene. Y será una pérdida insignificante para la familia cuando les deje. Tenemos mucha suerte de que su padre se haya hecho cargo de él. ¡Cuanta más amabilidad se le prodigara, más egoísta e insoportable sería! ¡Me alegro de que no exista la menor posibilidad de que a usted llegue a tenerle por esposo, señorita Catherine! (II, 9, 296)

Comentario

Si analizamos el translema *Like him?*, Montoliu (1921), G. de Luaces (1942) y Castillo (1989) optan por seguir el tono del TO; sin embargo El Bachiller Canseco (1947) modifica el tono interrogativo por uno expresivo y exclamativo, como se indica a continuación «¡Quererle!». Esta solución refuerza las palabras de Nelly y otorga al texto un matiz expresivo inexistente en el TO. Además, el lector meta percibe una expresión completamente distinta, puesto que Nelly le pregunta a Cathy si le gusta o le agrada el joven Linton Heathcliff, pero no si lo quiere.

Tal y como se expresa en el fragmento, el joven Linton Heathcliff es un joven enfermizo, tal y como reflejan las palabras de su padre *he'll not win twenty!* Heathcliff sabe que no vivirá demasiado tiempo. Por este motivo, una vez desaparecida Isabella, y con la idea fija de obtener la casa de Edgar Linton, Heathcliff va a recurrir esta vez a dos jóvenes pertenecientes a la tercera generación. En esta ocasión G. de Luaces (1942) no sólo omite los epítetos lanzados a Linton Heathcliff, sino que además prescinde de la imagen que la expresión del TO *struggled into its teen* sugiere al lector.

Ejemplo 21

Contexto

Este fragmento describe la vida que lleva Isabella Heathcliff en la casa de *Wuthering Heights*, su nuevo hogar conyugal. Es allí donde nada más llegar descubre el verdadero comportamiento y las intenciones de su marido, desvaneciéndose por completo la imagen de héroe con el que creía haberse escapado. Por primera vez, la hermana de Edgar es consciente de cómo Heathcliff ha basado su matrimonio exclusivamente en el interés económico y social.

TO (1847)	[...] I've been told I might leave him before; and I've made the attempt, but I dare not repeat it! Only, Ellen, promise you'll not mention a syllable of his his infamous conversation to my brother or Catherine -- whatever he may pretend, he wishes to provoke Edgar to desperation -- he says he has married me on purpose to obtain power over him; and he shan't obtain it -- I'll die first! I just hope, I pray that he may forget his diabolical prudence, and kill me! The single pleasure I can imagine is to die, or to see him dead!" (14, 82)
MONTOLIU (TM1) (1921)	Diga lo que quiera, sólo trata de provocar a Edgardo a la desesperación. Dice que se ha casado conmigo, con el fin de poder ganar poder sobre él; más no lo conseguirá, ¡antes quiero morir! ¡Justamente espero, lo suplico, que olvide su diabólica prudencia, y que me mate! ¡El único placer que puedo imaginar es morir, o verle muerto! (14, 235)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Asegura que se ha casado conmigo para cobrar ascendiente sobre mi hermano, pero antes de darle yo el placer de conseguirlo preferiré que me mate. ¡Ojalá lo haga! No aspiro a otra felicidad que a la de morir yo o verle muerto a él (14, 169)

EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	Sea lo que sea lo que pretende, lo hace para llevar a mi hermano a la desesperación; dice que se ha casado conmigo para tener poder sobre él, y no lo obtendrá; ¡prefiero antes morir! Yo espero y pido que se le olvide esa diabólica prudencia y que me mate. El único placer que puedo imaginar es el de morir o verle muerto (14, 176).
CASTILLO (TM4) (1989)	Lo que sea que Heathcliff aparente, lo que quiere es llevar a Edgar a la desesperación: dice que se ha casado conmigo con propósito de adquirir poder sobre él, y no lo conseguirá, ¡antes la muerte! Sólo espero, y ruego, que olvide su diabólica prudencia y me mate. El único goce que puedo imaginar es morirme, o verle muerto a él (14, 284).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	Puede fingir cuanto quiera, yo sé que lo que desea es llevar a Edgar a la desesperación; dice que se ha casado conmigo adrede para tener más poder sobre mi hermano, pero no lo conseguirá, ¡antes prefiero morir! Ya solo espero... ¡rezo para que olvide su diabólica prudencia y me mate! Lo único que me daría placer sería morir, ¡o verle muerto a él! (14, 186)

Comentario

En este fragmento, Isabella relata sus experiencias con su marido. De nuevo, observamos cómo la mayoría de los traductores omiten la exclamación haciendo el texto más prosaico. G. de Luaces (1942) opta por una ampliación, como se recoge en la cita «¡Ojalá lo haga!», en la que modifica la intención de las otorga más énfasis al TO.

Ejemplo 22

Contexto

El instinto de muerte es el que gobierna y domina la novela *Wuthering Heights*. Heathcliff y Catherine muestran un amor que, ante la imposibilidad de su consumación en vida, pretenden llevar a su fin en el «más allá». Para Heathcliff y Catherine su destrucción es la única forma de acercamiento. En este caso, Nelly explica en sentimiento de felicidad que le transmite la muerte, en este caso la de Catalina.

TO (1847)	I don't know if it be a peculiarity in me, but I am seldom otherwise than happy while watching in the chamber of death, should no frenzied or despairing mourner share the duty with me. I see a repose that neither earth nor hell can break; and I feel an assurance of the endless and shadowless hereafter---the Eternity they have entered---where life is boundless in its duration, and love in its sympathy, and joy in its fulness. I noticed on that occasion how much selfishness there is even in a love like Mr. Linton's, when he so regretted Catherine's blessed release! (II, 2, 23)
MONTOIU (TM1) (1921)	Yo no sé si es cosa peculiar en mí, pero raras veces dejo de sentirme feliz cuando velo un muerto, a menos que algún desesperado o frenético deudo comparta conmigo el servicio. Advierto allí un reposo, que ni en la tierra ni el infierno pueden romper, y siendo la seguridad de un futuro infinito y sin sombra —la Eternidad donde ha entrado—, donde no tiene límite la vida en su duración, ni el amor en su simpatía, ni el gozo en su plenitud. Me di cuenta en tal ocasión, de cuanto egoísmo hay en un amor como el de Edgar Linton, cuando de tal modo lamentaba la liberación de Catalina (16, 255)
G. DE LUACES (TM2) (1942)	Tal vez sea una cosa peculiar mía, pero el caso es que muy pocas veces dejo de sentir una impresión interna de beatitud cuando velo a un muerto, salvo si algún afligido allegado suyo me acompaña. Me parece apreciar en la muerte un reposo que ni el infierno ni la tierra son capaces de quebrantar, y me invade la sensación de un futuro eterno y sin sombras. Sí, la Eternidad. Allí donde la vida no tiene límite en su duración, ni el amor en sus transportes, ni la felicidad encerraba un amor como el de Linton, que de tan amarga manera lamentaba la liberación de Catalina (16, 184)
EL BACHILLER CANSECO (TM3)	No sé si será en mí peculiar, pero siempre siento una sensación de absoluta paz cuando estoy velando en el aposento de la muerte, a no ser que junto al cadáver haya alguien compartiendo conmigo ese deber y prorrumpe en lamentaciones y en el ruidoso llanto.

(1947)	Veo un reposos que nada, ni en la tierra ni en el infierno, pueden romper, y siendo la seguridad de un más allá infinito, sin sombras y sin penumbras; es la eternidad en que se ha entrado, donde la vida no tiene límites en su duración, ni el amor en su simpatía, ni el gozo en su plenitud. Y llegué a notar en esta ocasión cuánto egoísmo hay hasta en un amor como el del señor Linton cuando así sentía la bendita liberación de Catherine (16, 189-190)
CASTILLO (TM4) (1989)	No sé si es una peculiaridad mía, pero me suelo sentir feliz cuando estoy velando en la habitación de un muerto, siempre que el que comparta este deber conmigo no sea un enloquecido o desesperado deudo. Yo veo un reposo que ni en la tierra ni en el infierno pueden romper; y siento la seguridad de un más allá sin fin y sin sombras —la eternidad en la que ellos han entrado— en donde la vida no tiene límites en su duración, ni el amor en su solidaridad, ni el gozo en su plenitud. Me di cuenta entonces de cuánto egoísmo hay aún en un amor como el del señor Linton al lamentar tanto la bendita liberación de Catalina (16, 297).
D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)	No sé si será una particularidad mía, pero suelo sentirme casi feliz cuando velo a alguien en una cámara mortuoria, siempre que no comparta ese deber con algún doliente enloquecido o desesperado. Veo un descanso que ni en la tierra ni en el infierno pueden turbar, y siento una confirmación del más allá: infinito y sin sombras —la Eternidad a la que han entrado— donde la vida es ilimitada en duración, el amor en simpatía y la dicha en plenitud. ¡En aquella ocasión me di cuenta del egoísmo que cabe hasta en un amor como el del señor Linton, capaz de lamentar tanto la bendita liberación de Catherine! (II, 2, 205).

Comentario

En relación al fragmento *I don't know if it be a peculiarity in me, but I am seldom otherwise than happy while watching in the chamber of death, should no frenzied or despairing mourner share the duty with me*, la traducción de Montoliu (1921) se caracteriza por la literalidad, como se recoge en la cita: «Yo no sé si es cosa peculiar en mí, pero raras veces dejo de sentirme feliz cuando velo un muerto, a menos que algún desesperado o frenético deudo comparta conmigo el servicio». Castillo (1989) también escoge «deudo» para *mourner*. G. de Luaces (1942) amplifica el TO, tal y como se expone en la cita: «impresión interna». El DRAE aporta la siguiente definición para «beatitud»: «(1). Bienaventuranza eterna; (4.) Felicidad, bienestar». El Bachiller Canseco (1947) traduce libremente el TO, tal y como queda recogido en la cita «siempre siento una sensación de absoluta paz» y «prorrumpa en lamentaciones y en el ruidoso llanto». Finalmente, D'Amonville Alegría (2012) opta por un cambio de perspectiva y hace uso de la primera persona: «siempre que no comparta ese deber con algún doliente enloquecido o desesperado», sin embargo la elección de «doliente» es un equivalente más próximo al TO que «deudo»; ambas soluciones que habían sido escogidas por Montoliu (1921) y D'Amonville Alegría (2012) para *mourner*.

En relación a *when he so regretted Catherine's blessed release!*, Montoliu (1921) opta por «cuando de tal modo lamentaba la liberación de Catalina» omitiendo la modalidad exclamativa. G. de Luaces (1942) aportan un matiz inexistente en el TO y traduce la expresión como «que de tan amarga manera lamentaba la liberación de Catalina». El Bachiller Canseco (1947) realiza un cambio en la unidad verbal *regret* por «sentir», como se detalla a continuación «cuando así sentía la bendita liberación de Catherine». Todos omiten la modalidad expresiva, a excepción de D'Amonville Alegría (2012), que respeta la fuerza expresiva, como se recoge en la siguiente cita «[...] capaz de lamentar tanto la bendita liberación de Catherine!».

5.5. Conservación de los nombres propios

Los nombres propios de personas reales no se suelen adaptar y menos aún traducir; simplemente se transcriben, es decir, pasan a la lengua o texto meta exactamente igual que están en la lengua origen (Moya, 2000: 235). No obstante, no siempre fue así. Moya explica que los nombres propios de personajes ilustres se adaptaron como expone en los ejemplo «[...] *Godofredo* Chaucer, *Guillermo Shakespeare*, *Juan Milton*, *Cristóbal Marlowe* [...]» (2000: 37), así como se han estado adaptando desde la antigüedad: casi todos los clásicos latinos (Homero, Virgilio) de la Edad Media (Desiderio o Erasmo de Rotterdam) y hasta en el siglo XX (Adolfo Hitler).

Hoy en día no se adaptan, a excepción de algunos casos, recogidos por la Real Academia Española, sino que se percibe cierta tendencia a dar su forma original (Josif, en lugar de José). Los nombres propios de personas no se traducen, solo en algunas excepciones como el nombre del Papa, los nombres de reyes, reinas, príncipes y princesas, que también siempre se han estado adaptando al inglés y francés.

Debido a la relevancia que poseen y a la frecuencia de su aparición en los textos, el tratamiento de los nombres propios merece un apartado específico en el que se expongan las diferentes opciones de traducción. El estudio de los nombres propios y del abanico de opciones de estrategias y técnicas de traducción que se le plantean al traductor para su trasvase a la lengua meta ha recibido cierta atención en la literatura sobre el tema. En relación a los nombres propios de animales, Bourne (2011) analizaba las estrategias de nombres propio de animales por la diversidad de procedimientos que implican.

La tradición histórica es influye en la decisión del traductor a la hora de traducir (Franco Aixelá, 2000: 101). En España, hasta bien entrado el siglo XX, y tal y como se observa en la traducción de *Wuthering Heights*, la técnica seguida por el traductor era la adaptación o españolización del nombre de pila – incluso a veces del apellido– cuando el antropónimo extranjero tenía correspondencia en nuestra lengua (Franco Aixelá, 2000: 230).

5.5.1. Antropónimos

El tratamiento de los nombres propios adquiere un valor fundamental en la obra de Emily Brontë, ya que se debe tener en cuenta que la autora nos guía a través de ellos a lo largo de la obra. Así, en este apartado se pretende analizar los rasgos lingüísticos más destacados de los nombres propios y analizar las soluciones textuales que cada traductor ha aportado.

Se deben comentar algunas de las características que los distinguen de los nombres comunes y la función que desempeñan en un texto. García González (1999: 758) distingue entre antropónimos, referidos a nombres y apellidos de personas y topónimos que designan lugares, aunque también aparecen algunos nombres de animales. Además explica que los nombres propios sólo adquieren una

extensión definida y única cuando tienen un uso concreto en un texto. *Nelly*, por ejemplo, se refiere a un individuo específico en unas circunstancias determinadas. Es el ama de llaves y una de las narradoras de la novela.

García González (1999: 758) menciona a Espinal, que divide los nombres propios en dos grandes grupos: «opacos» y «transparentes». Los opacos funcionan como etiquetas lingüísticas que camuflan cualquier contenido informativo y su interpretación está en función del conocimiento del referente, en general casi todos los nombres propios y apellidos de personas. En referencia a los transparentes, Espinal distingue entre los que «transmiten un valor connotativo» y «los que tienen un verdadero significado lingüístico e intencional». A los primeros los denomina «parcialmente transparentes», ya que más que aportar una descripción conceptual del referente, su función es la de expresar un contenido connotativo o emotivo que evoque o sugiera un referente determinado o alguna característica de este. Se cita la expresión cultural *omd Nick* (García, 2000: 760) (*old Nick*), que se utiliza en un registro familiar para referirse a «diablo»¹⁸⁴.

En relación al panorama actual, la transferencia consiste en no traducir los nombres propios de personas y lugares, Moya afirma: «Si estamos de acuerdo con Nord en que el concepto de traducción determina las convenciones *regulativas*, entre las que se encuentra la de trasladar los nombres propios de personas y lugares, y éstas han cambiado, es porque nuestro concepto de traducción no es el mismo de antes» (2000: 71-72). A continuación, en la siguiente tabla se expone la tabla de los nombres propios de los personajes de la novela, en la que dependiendo del contexto histórico en el que se tradujeron o la finalidad de la traducción, los autores habrán optado por su traducción o no. En *Wuthering Heights*, la estrategia llevada a cabo para traducir los nombres propios de persona es la naturalización, está presente en todas las traducciones seleccionadas a excepción de la de El Bachiller Canseco y D'Amonville Alegría (2012), tal y como se puede cotejar en la tabla:

¹⁸⁴ Este vocablo se analizó en las referencias culturales.

TO	MONTOLIU (TM1) (1921)	G. DE LUACES (TM2) (1942)	EL BACHILLER CANSECO (TM3) (1947)	CASTILLO (TM4) (1989)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)
Catherine	Catalina	Catalina	Catherine	Catalina	Catherine
Cathy	Caty/Catalina	Catalina	Cathy	Cati	Cathy
Ellen	Elena	Elena	Ellen	Elena	Ellen
Nelly	Elena	Elena	Nelly	Neli	Nelly
Nell	Elena	Elena	Nelly	Nel	Nel
Edgar	Edgardo	Eduardo	Edgar	Edgar	Edgar
Heathcliff	Heathcliff	Heathcliff	Heathcliff	Heathcliff	Heathcliff
Hareton	Hareton	Hindley	Hindley	Hindley	Hindley
Hindley	Hindley	Hindley	Hindley	Hindley	Hindley
Isabella	Isabel	Isabel	Isabella	Hindley	Isabella
Joseph	José	José	Joseph	José	Joseph
Linton	Linton	Linton	Linton	Linton	Linton
Frances	Francisca	Francisca	Frances	Francisca	Frances

Como Whitehead (1965: 41, citado en Astor Guardiola, 2006: 263) explica que probablemente fue el paraje de Ponden Kirk¹⁸⁵ le sirvió a Emily de inspiró para la creación del nombre de Heathcliff. En este lugar, es una zona acantilada donde hay un «precipicio (*cliff*) amenaza» y hay zonas cubiertas de «brezo (*beath*)» que se extienden formando los extensos páramos improductivos, desiertos y conocidos como el páramo (*beath*), sobre todo en otras regiones de Inglaterra (idem, 2006: 264). Es interesante cómo en todos los TM este nombre se conserva. Si analizamos el nombre propio del protagonista como un compuesto de *beath* y *Cliff* y sería interesante algún tipo de explicación en una nota, prólogo o introducción del traductor.

En la traducción de Montoliu (1921) todos los nombres propios que tienen equivalencia en español aparecen traducidos; así, por ejemplo, *Joseph* se convierte en José y *Catherine* en Catalina. Casi todos los nombres tienen un equivalente común en castellano, a excepción de Edgar que traduce por Edgardo. Con respecto a los diminutivos afectivos, en unos casos se adapta la grafía (Cathy pasa a ser Caty) y en otros, se utiliza el nombre completo sin variaciones. En la traducción de G. de Luaces (1942) todos los nombres propios con equivalente en castellano aparecen traducidos, excepto en el caso de Edgar, en el que el traductor varía totalmente la equivalencia y selecciona y modifica el nombre a Eduardo. A nivel gráfico, no adapta el diminutivo de Cathy a «Cati», mantiene en de Catalina. El

¹⁸⁵ «La gruta Fairy Cave de la novela *Wuthering Heights* evoca la oscura y angosta cueva real, mientras que el roquedal literario Penistone Crag lo hace con respecto al mismo Ponden Kirk» (Astor Guardiola, 2006: 264). Es interesante Ponden Kirk pues es un elemento cultural real que rodeó a los páramos. Tal y como afirma Astor Guardiola «Se trata de una enorme formación rocosa de características casi escultórico-arquitectónicas y de connotaciones simbólicas en la novela de Emily. Se trata de un lugar elevado situado a unas cinco millas al oeste de Haworth, al que se puede llegar andando desde el Parsonage a través de los páramos y que bien pudo servir de inspiración a la escritora» (206: 263).

nombre del Dr. Kenneth se traduce como «Kennet». Los diminutivos correspondientes a *Ellen* no se ven reflejados en la traducción, utilizándose en todos los casos el nombre completo de «Elena». Sin embargo El Bachiller Canseco (1947) no traduce ningún nombre propio. En la traducción de Castillo (1989) se traducen todos los nombres propios que tienen forma en español, excepto *Edgar* que se mantiene en inglés porque la traductora considera su traducción al español «farragosa y fea» (Castillo, 1989: 127). Se adapta la grafía de los diminutivos afectivos; así, *Cathy* se traduce como «Cati», y Nelly como «Neli» o «Nel».

5.5.2. Topónimos: Wuthering Heights y Thrushcross Grange

Partimos del hecho de que Brontë representa a conciencia unos valores y comportamientos característicos de grupos sociales determinados y que se evidencia en la relación de antítesis social existente en *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*. Sus polos están tan sumamente opuestos que de algún modo se puede afirmar que se atraen, de la misma manera que Catherine Earnshaw se siente cautivada y atraída por el lujo y ostentación de *Thrushcross Grange*, en oposición a la sencillez que representa su propia casa. Desde el principio de la novela, el lector es consciente de la diferencia abismal que existe entre las dos propiedades gracias a los continuos comentarios que facilitan a Nelly y el señor Lockwood, los dos narradores de la historia, y que proporcionan al lector la oportunidad de imaginar su interior; por este motivo es importante traducir los topónimos, que además de ser expresivos, representan la antítesis social existente en la obra.

Uno de los ejemplos más claros de esta distinción social que venimos comentando se aprecia en las descripciones concernientes al mobiliario, donde el empleo de determinados adjetivos por parte de E. Brontë ayuda a crear, dependiendo del momento y el lugar, una atmósfera característica de sus propietarios y del grupo social al que representan. Un comentario que viene a confirmar cómo la propiedad de los Linton es superior desde el punto de vista social, de acuerdo con el estatus que representan. Incluso en lo que a ubicación física se refiere, hay una diferencia notable entre *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*¹⁸⁶. Mientras que la primera se asienta en medio de los páramos, expuesta al «atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather», (I, 1: 4), *Thrushcross Grange*, por el contrario, se sitúa en «a beautiful fertile valley» (I, 8, 154), más acorde con la tranquilidad que se respira entre sus paredes.

¹⁸⁶Lord Cecil en su prestigioso ensayo sobre *Wuthering Heights* realizado en 1934, establece una lectura simbólica de las casas en la cual centra su estudio en la perfecta simetría que estas presentan, sin llegar a considerar los rasgos sociales que manifiestan una oposición entre el hogar de la familia de los Earnshaw y el de los Linton. Para Cecil se trata de una simetría que da lugar a un microcosmos perfectamente planteado y estructurado en donde *Wuthering Heights* representa «the land of storm» (1934: 164), mientras que *Thrushcross Grange*, donde se desarrolla la mayor parte de la acción, simboliza «the appropriate home of the children of calm, the gentle, passive and timid Lintons» (1934: 164).

5.5.2.1. La traducción de los topónimos

García González (1999: 760) alude a «los nombres propios transparentes con contenido semántico, que designan un elemento y evocan ciertas propiedades del mismo». García González en su estudio hacía referencia a Bernárdez (1987), que considera que se trata de nombres comunes que por una transposición funcional pasan a convertirse en nombres propios con significado y no simples identificadores. Se hace referencia al ejemplo de *Wuthering Heights/Cumbres Borrascosas*, que es el nombre de una casa¹⁸⁷, del mismo modo que indica el ambiente sombrío que rodea a la novela.

El título de la obra es importante, debido a que *Wuthering Heights*¹⁸⁸ (el nombre de la casa) es el origen de toda la historia, tal y como indica Bhattacharyya, 2007: «The story of hatred and love, revenge and passion, thus starts from *Wuthering Heights*» El adjetivo *wuther* es un vocablo dialectal del verbo *wuther*, *var*, *whiter*, que significa rugir, bramar, y aplicado a los fenómenos atmosféricos es una ráfaga de viento impetuoso, violento. Tal y como lo define el OED, es «a violent or impetuous movement, a rush; an attack, onset; a smart blow or stroke; a blast or gust of wind; a quivering movement, a tremble; a rushing or whizzing sound». Es importante porque refleja el tumulto de la casa donde viven los personajes. El nombre que utiliza Brontë para *Thrushcross Grange*¹⁸⁹ también es reseñable. Brontë utiliza este pájaro para representar un mundo de ensoñación a los ojos de Catherine.

¹⁸⁷En la novela se aprecia la exhaustiva descripción facilitada por las casas. La precisión alcanzada por Emily Brontë a la hora de mostrar al lector el hogar de los Earnshaw y los Linton ha llevado a la crítica a pensar que la autora debía tener en mente algunas casas conocidas, sobre las que posiblemente basó la creación de *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*. Como consecuencia, y casi desde el mismo instante de la publicación de la novela, existe una gran divergencia de opiniones respecto a este tema. A finales del siglo XIX se daba por hecho, al menos en Haworth, que Sowdens, la casa de William Grimshaw, era el modelo original tomado como base para *Wuthering Heights*. Por entonces, la atención de los curiosos ávidos de información sobre los Brontë se dirigió hacia la puerta principal sobre la que se observa HE 1659, considerada la inspiración para «the date "1500," and the name "Hareton Earnshaw,"» (I, 1, 6). Sin embargo, Ellen Nussey, gran amiga de Charlotte desde la época de Roe Head, pensaba que la localización de *Wuthering Heights* se debía a Top Withens, una aislada casa de labranza en los páramos, a cinco millas de Haworth, cuyas ruinas muestran hoy en día la siguiente inscripción: «Top Withens. This farmhouse has been associated with *Wuthering Heights*, the Earnshaw home in Emily's Brontë's novel. The building even when complete, bore no resemblance to the house she described, but the situation may have been in her mind when she wrote of the moorland setting of the Heights» (Kayes, 2006: 75, citado en García Sáez, 2007: 98). En cualquier caso, aunque con total probabilidad la ubicación del hogar de los Earnshaw se deba a Top Withens, puede ser que E. Brontë basara el exterior en High Sunderland (o Sutherland) Hall, una casa local en Nothowram, perteneciente a la feligresía de Halifax. Respecto a la casa de los Linton, *Thrushcross Grange* se asocia con Ponden Hall, la casa señorial de la familia Heaton, situada cerca del pueblo de Stanbury, a unas pocas millas del hogar de los Brontë en Haworth. Según parece, de pequeños, los Brontë acudían a Ponden Hall, de donde sacaban prestado libros de la biblioteca privada de la familia Heaton (García Sáez, 2007: 234)

¹⁸⁸ *Wuthering Heights* es la morada de la familia Earnshaw y más tarde la de Heathcliff. Por la descripción de la misma parece desprenderse que el modelo fue un edificio notable de Halifax, conocido como High Sunderland Hall construido en 1579. No obstante, el emplazamiento de *Wuthering Heights* parece ser una granja abandonada en la actualidad, conocida como Top Withens, a una tres millas de Haworth, en medio de los páramos (Lavín Camacho, 1984: 30-31).

¹⁸⁹ De nuevo, encontramos otra referencia a la ornitología. En este caso, en numerosas traducciones al castellano, se traduce como la Granja de los Tordos. Brontë utiliza este pájaro para representar un mundo de ensoñación a los ojos de Catherine.

Se debe mencionar que, en las cinco ediciones analizadas, *Wuthering Heights*¹⁹⁰ siempre aparece traducido por «Cumbres Borrascosas» y el único traductor que no añade una explicación en el capítulo 1 en relación a su significado es G. de Luaces (1942), de la editorial Destino. En relación a *Thrushcross Grange* aparece en todas las traducciones como «La Granja de los Tordos».

¹⁹⁰ Wuther: Whither. *Sc. and dial.* A violent or impetuous movement, a rush; an attack, onset; a smart blow or stroke; a blast or gust of wind; a quivering movement, a tremble; a rushing or whizzing sound; fig. an access or attack of illness (OED).

Capítulo 6

6. Características y evaluación de las traducciones

6.1. Características de las traducciones

Tras un análisis comparativo en el que hemos seguido la metodología de Valero Garcés (2007), en este apartado, nos detenemos a especificar las características de cada TM. Esta sección recoge ejemplos relativos al vocabulario y a expresiones que han ido variando con el paso del tiempo (envejecimiento del lenguaje), errores de traducción presentes en los textos, así como también el método seguido por los traductores. Encontramos numerosos ejemplos en los que se han desvirtuado el sentido del TO y la intencionalidad de E. Brontë, tales como omisiones, adiciones o simplificaciones. Este apartado no aparece recogido en la metodología de Valero Garcés; sin embargo a nuestro juicio es indispensable conocer las características y el lenguaje de cada traducción antes de valorar los TM. Para describir las características¹⁹¹ de nuestras traducciones, hemos tomado como referencia el capítulo 5 de la tesis doctoral de Jiménez Carra (2007).

6.1.1. Montoliu (1921)

6.1.1.1. Características de Montoliu (1921)

La traducción de Cebriá de Montoliu (1921) se caracteriza por un lenguaje que hoy día se considera arcaico. Además, el uso de ciertas expresiones inserta un matiz coloquial en el TM1 que aleja al lector español del TO. Este es también el texto en el que el lector percibe una mayor falta de naturalidad y literalidad en las expresiones.

Del análisis comparativo entre el TO y el TM1, se han seleccionado una serie de características que se exponen a continuación, junto con los ejemplos que hemos considerado relevantes de cada una de ellas.

a) Vocabulario y expresiones

En el TM1 es frecuente el uso de pronombres enclíticos en la traducción, tal y como se detalla a continuación en estos ejemplos:

¹⁹¹ Algunas de las características detalladas en el estudio Jiménez Carra (2007), en concreto las de la traducción de José Jordán de Urriés y Azara (1924) y de Amando Lázaro Ros (1946), son similares a las que hemos encontrado en Montoliu (1921) y G. de Luaces (1942). Entre estas podemos mencionar pronombres enclíticos o la conjunción adversativa «mas». Posiblemente, la causa de esta similitud sea que se publicaron en épocas cercanas.

o

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
"[...] I've questioned him twice now, and each time he looked so stupid, I think he does not understand me; I can hardly understand him I'm sure!" (II, 7, 148)	[...] «Le he hecho dos preguntas, y cada vez parecióme tan estúpido, que pienso que no me entiende» (21, 337)
Loving! Did anybody ever hear the like! (II, 7, 163)	¡«Amarle»! ¿ Oyóse nunca nada semejante? (21, 346),
"You can't alter what you've done?" he replied pettishly, shrinking from her, "unless you alter it for the worse, by teasing me into a fever!" (9, 192)	—¡No puedes cambiar lo que has hecho! —replicó mohinamente, apartándose de ella—; ¡a menos que sea para empeorarlo, zahiriéndome hasta producirme calentura! (23, 366)
Mr. Heathcliff awoke me ; he had just come in, and demanded, in his loving manner, what I was doing there? (I, 13, 326)	Despertóme el señor Heathcliff; acababa de llegar, me preguntó en su amable tono qué estaba haciendo allí (13, 225)
"Get away, this moment! How dare you touch me? Why are you stopping there?" she cried, in a tone of disgust. 'I can't endure you! I'll go up stairs again, if you come near me.' (II, 16, 321)	—¡Vete al punto! ¿Cómo te atreves a tocarme? ¿Por qué estás ahí parado? —gritó ella con disgusto acento—. ¡No puedo sufrirete! Me voy si te acercas! (30, 449)
"She seemed pleased at this arrangement; and, by degrees, I smuggled over a great number of books, and other articles, that had formed her amusement at the Grange; and flattered myself we should get on in tolerable comfort. (II, 18, 352)	Pareció gustarle a ella este arreglo; y, poco a poco, pasé de matute muchos libros y otros objetos que habían constituido su diversión en la Granja; lisonjeándome de que lo pasaríamos bastante bien (32, 469)

También encontramos en el TM1 numerosas ocasiones la expresión «a fe de»:

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
She's out of her head for joy, it's such a beauty! (I, 8, 140)	Es que no cabe en sí de gozo, pues a fé que el niño es una hermosura (8, 104)
"It's a nice place for a young man to fix his dwelling in!" said I, "Have you no fear of the consequences, Mrs. Linton?" (I, 9, 222)	—¡Buen sitio, a fe , para vivir un joven —dije—; ¿no teme usted las consecuencias, señora? (10, 156)

A nuestro juicio, estas expresiones son poco naturales y extrañas a ojos del lector actual.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Linton repeated his laugh, and glanced at Hareton tauntingly, who certainly, did not seem quite clear of comprehension at that moment (II, 7, 148)	Linton volvió a reír, y miró de un modo insultante a Hareton, quien ciertamente no pareció darse a la sazón , por entendido (21, 337)
And he stared hard at the object of discourse, as one might do at a strange repulsive animal, a centipede from the Indies, for instance, which curiosity leads one to examine in spite of the aversion it raises. (I, 10, 237)	Y miró de hito en hito a Isabel como podría uno mirar a un extraño animal repulsivo, a un ciempiés de las Indias, [...] (10, 166)
"I'd thank you to adhere to the truth and not slander me, even in joke! (I, 10, 236)	¡Te agradeceré que digas la verdad y que no me calumnies ni por chanza! (10, 165)
[...] and I plainly saw that he could hardly bear, for downright agony, to look into her face! (II, 1, 8)	¡y bien claro eché de ver que apenas podía él resistir mirarle a la cara, de pura zozobra! (15, 244)
"What a trifle scares you. (I, 9, 186)	Por qué bagatela se apura usted (9, 133-134)
" Come in, that's right! " exclaimed the mistress, gaily, pulling a chair to the fire. "Here are two people sadly in need of a third to thaw the ice between them; and you are the very one we should both of us choose (I,10, 235)	—¡Entra, llegas a punto! — exclamó la señora, jovialmente, empujando una silla cerca del fuego (10, 164)

El uso de estas expresiones confiere a la traducción unas connotaciones lingüísticas que se identifican con una época anterior. En cuanto a este aspecto, destacan una serie de sustantivos, adjetivos, verbos y expresiones, los cuales podrían causar problemas de comprensión en el receptor actual de la traducción.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Heathcliff had knelt on one knee to embrace her; he attempted to rise, but she seized his hair, and kept him down . (II, 1, 9)	Heathcliff había doblado una rodilla para abrazarla, y trató de levantarse, pero ella le cogió por el cabello y le mantuvo de hinojos (17, 245)
Meanwhile, the young man had slung onto his person a decidedly shabby upper garment, and, erecting himself before the blaze, looked down on me , from the corner of his eyes, for all the world as if there were some mortal feud unavenged between us (I, 2, 20)	Mientras tanto, el joven había terciado sobre su espalda un sobretodo andrajoso e, irguiéndose ante el fuego, me miró de soslayo , ni más ni menos que si hubiera entre nosotros alguna mortal querella que vengar (2, 26)
I conjecture, they died of the same thing, a kind of fever ¹⁹² , slow at its commencement, but incurable, and rapidly consuming life towards the close. (II, 4, 81)	Presumo que ambos murieron de lo mismo, una especie de fiebre, lenta al principio, pero incurable, y que a la postre , consumía rápidamente las fuerzas vitales (18, 293)
It was rather a rough mess , I own, when poured into the basins; [...] (I, 7, 319)	—«Era» más bien un ruín guisapo , lo confieso, cuando estuvo vertido en los tazones (13, 220)
In play, she liked, exceedingly, to act the little mistress; using her hands freely, and commanding her companions: she did so to me, but I would not bear slapping, and ordering; and so I let her know . (I, 5, 91)	En el juego le gustaba mucho representar la pequeña señora, dando suelta a sus manos para mandar a sus compañeros. Esto mismo hizo conmigo, pero yo no toleraba ni mojicones ni alardes , y así se lo dije (5, 71)

También en algunos capítulos del TM1 encontramos la perífrasis «haber de», que se usa con frecuencia en Cataluña; recordemos que Montoliu era catalán, como se indicó en su biografía. Otro ejemplo que aparece en las traducciones es el adverbio «cuán» A modo de demostración, se han seleccionado los siguientes casos:

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Am I to lose <i>all</i> , without a chance of retrieval? (I, 13, 316)	¿ Habré yo de perderlo «todo», sin esperanzas de recobrarlo? (13, 218)
"I must blow the coals red first, before I can carry any," I replied, getting a chair and the bellows. (II, 20, 403)	— He de encender primero las ascuas, antes que pueda traer alguna—repliqué, tomando una silla y el fuelle (34, 502)
Nelly! If that creature knew how bitter, he'd be ashamed to cloud its removal with idle petulance--- (I, 10, 223)	¡Si aquella criatura supiera cuán amarga, se avergonzaría de ensombrear mi alegría con sus vanos rencores. (10, 157)
I surveyed the weapon inquisitively; a hideous notion struck me. How powerful I should be possessing such an instrument! (I, 13, 316)	Examiné el arma con curiosidad. Una horrible idea se me ocurrió. ¡ Cuán fuerte me sentiría si poseyese un tal instrumento! (13, 218)

Con respecto al primer ejemplo, el DRAE especifica que «de hinojos» es una locución adverbial que indica una posición «de rodillas». Respecto al segundo ejemplo, que se indica a continuación: «de soslayo», el DRAE también hace referencia a esta locución adverbial en su tercera acepción para el vocablo «soslayo»: «(3.) loc. adv. De largo, de pasada o por cima, para esquivar una dificultad».

¹⁹² Esta *kind of fever* hace referencia a la tuberculosis, enfermedad de la que murieron varios miembros de la familia Brontë, entre ellos la propia autora.

Finalmente, «a la postre», es una locución adverbial que expresa «a lo último, al fin». En relación a la expresión «ni mojicones ni alardes», el DRAE indica que se trata de un «golpe que se da en la cara con la mano».

Además de estas expresiones, cuyo uso ha variado con el paso del tiempo, es también frecuente encontrar en el TM1 la expresión «vive Dios» o «a despecho de usted misma» con sentido posesivo.

TO (1847)	MONTOLIU (TM1) (1921)
"No! I've formed my resolution, and by God I'll execute it! " cried the desperate being. "I'll do you a kindness in spite of yourself , and Hareton justice! And you needn't trouble your head to screen me; Catherine is gone . Nobody alive would regret me, or be ashamed, though I cut my throat this minute—and it's time to make an end!" (17, 101).	—¡No, he tomado mi resolución, y vive Dios que voy a ejecutarla!—gritó aquel desesperado—. Le haré a usted un favor, a despecho de usted misma , y a Hareton justicia! Y no se apure usted para encubrirme. Catalina ya no existe —ningún ser viviente me echaría de menos o se avergonzaría aunque me cortase el cuello en este mismo instante—, y es tiempo ya de acabar (17, 271).
"By Heaven and Hell, you've sworn between you to murder that child! (9, 163)	¡ Vive Dios , os habéis juramentado para asesinar ese niño! (9, 118)
What in the name of all that feels, has he to do with books, when I am dying?" (I, 12, 174)	¿Qué, vive Dios , tiene que hacer con los «dibros» cuando yo me estoy muriendo? (12, 190)
"No! I've formed my resolution, and by God I'll execute it! " cried the desperate being. (17, 101).	—¡No, he tomado mi resolución, y vive Dios que voy a ejecutarla!—gritó aquel desesperado—.

Por un lado, el TM1 hace uso de una expresión, que aunque no desvirtúa la información del TO, no suena natural: «Catalina ya no existe». Por otro lado, el uso de términos o expresiones cuyo uso ha cambiado, confiere a la traducción unas connotaciones lingüísticas que se identifican con un siglo anterior. En el cuarto ejemplo la expresión «[...] y vive Dios que voy a ejecutarla» suena extraña a ojos del lector meta actual.

Además de estas expresiones cuyo uso ha variado con el paso del tiempo es también frecuente encontrar en el TM1 la expresión «de usted», con sentido posesivo. Esta característica se puede apreciar en el siguiente ejemplo, «a despecho de usted misma». De nuevo este ejemplo, nos indica un envejecimiento del lenguaje.

El uso repetitivo de la conjunción adversativa «mas» muestra, de la misma forma, una evolución en el lenguaje, puesto que «pero» es la más utilizada en la actualidad.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
I did, though, I vociferated curses enough to annihilate any fiend in Christendom, [...] (I, 6, 107)	Mas yo sí que grité. Vociferé maldiciones en número bastante para aniquilar todo demonio de la Cristiandad. (6, 81)
"You are an impertinent little monkey!" exclaimed Mrs. Linton, in surprise. "But I'll not believe this idiocy! (I, 10, 228-229)	—Y tú eres una mocosa impertinente—exclamó la señora Linton sorprendida. Mas no puede creer tanta idiotez (10, 160)
But, till then , it you don't believe me, you don't know me---till then, I would have died by inches before I touched a single hair of his head!" (I, 14, 234-235)	¡ Mas hasta entonces—si no me crees, no me conoces—, hasta entonces, me hubiera dejado morir a pedacitos antes de tocarle un solo cabello! (14, 230)
[...] but never mind! I'll extract wholesome medicines from Mrs. Dean's bitter herbs; and firstly, let me beware of the fascination that lurks in Catherine Heathcliff's brilliant eyes.	Mas , ¡no importa! Extraeré saludables remedios de las amargas hierbas de la señora Dean; [...] (14, 239)

(I, 14, 348)	
--------------	--

b) Expresiones coloquiales

Los ejemplos, que se exponen a continuación, se caracterizan por un tono coloquial, inexistente en el TO. Este tipo de expresiones («a sabiendas», «tonto de capirote») presentan una connotación más coloquial en español que la que tienen en el TO. El DRAE hace referencia a «a la chita callando», como una locución adverbial coloquial.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
"And you told a deliberate untruth!" he said. (17, 159)	—Y has mentido a sabiendas —dijo él (17, 116)
"No, she's a sly one," he remarked, shaking his head. " She keeps her own counsel! But she's a real little fool (12, 294).	—No, es una taimada —observó él, sacudiendo la cabeza —, que obra a la chita callando ; pero es una verdadera boba (12, 203)
"Hindley was naught , and would never thrive as where he wandered." (I, 5, 88)	Hindley es tonto de capirote , y jamás adelantará dondequiera que vaya (3, 70)

La traducción de Cebriá de Montoliu (1921) se caracteriza, por lo general, por un lenguaje que hoy día se considera arcaico y con numerosos rasgos cercanos a la cultura meta como para poder trasladar el legado cultural y social de E. Brontë:

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Let me go, and I'll make her howl a recantation!" (I, 12, 290)	¡Suéltame, y haré que se arrepiente! ¡Quiero hacerla cantar la palinodia! (12, 200)
Happily, an inhabitant of the kitchen made more despatch: a lusty dame , with tucked-up gown, bare arms, and fire-flushed cheeks, rushed into the midst of us flourishing a frying-pan: and used that weapon, and her tongue, to such purpose, that the storm subsided magically, and she only remained, heaving like a sea after a high wind, when her master entered on the scene (1, 3).	Felizmente, una habitante de la cocina se dió más prisa; una lozana Maritornes ¹⁹³ , con la falda recogida; los brazos desnudos y las mejillas enrojecidas por el fuego, se precipitó entre nosotros blandiendo una sartén, e hizo uso de este arma y de su lengua tan oportunamente que la tormenta- se calmó como por ensalmo (1, 20).

c) Errores

Algunos ejemplos destacados de errores son los siguientes:

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Now, don't you think the lad would be handsomer cropped ? It makes a dog fiercer, and I love something fierce—get me a scissors—something fierce and trim ! (9, 41)	¡Vamos a ver! ¿No te parece que le chico estaría más guapo desorejado ? Esto hace a un perro más feroz, ¡y me gusta lo feroz; dame las tijeras, lo feroz y lo acicalado ! (9, 119)
So much had circumstances altered their positions, that he would certainly have struck a stranger as a born and bred gentleman, and his wife as a thorough little slattern ! (I, 14, 330)	Hasta tal punto habían las circunstancias cambiado sus respectivas posiciones, que a buen seguro le hubiera tomado un extranjero por un bien nacido hidalgo, y a su esposa, por un estropajo (14, 228)

¹⁹³ Parece ser esta una de estas ocasiones en las que el traductor profundiza en el significado de la palabra inglesa. La selección de «Maritornes» es libre elección del autor y según el DRAE, proviene de uno de los personajes de *El Quijote* y se aplica a una «moza de servicio, ordinaria, fea y hombruna».

La opción de «desorejado» que elige Montoliu (1921) ocasiona una pérdida del matiz semántico de crop, que significa «cortar»; en este caso la narradora Nelly se refiere al corte de pelo de Hareton. En la primera acepción, el OED proporciona la siguiente definición para slut: «(a.) woman or girl untidy and slovenly in person, habits, or surroundings; a slut». «(b) Slovenly, untidy, slatternly». Said of appearance, etc., or of persons». Respecto a este vocablo, Lavín Camacho (1984: 179), señala que se refiere a «mendiga (de aspecto)».

d) Dialecto

TO (1847)	MONTOLIU (TM1) (1921)
"T" maister nobbut just buried, and Sabbath nut oe'red, und t' sahnd, uh't gospel still i' yer lugs, and yah darr be laiking! shame on ye! sit ye dahn, ill childer! they's good books enough if ye'll read 'em; sit ye dahn, and think uh yer sowls!" ¹⁹⁴ (I, 3, 42-43) ¹⁹⁵	«El amo está apenas enterrado, y no ha pasado el domingo, y tenéis todavía en los oídos las palabras del Evangelio, y os atrevéis a jugar. ¡Vergüenza! Sentáos, malos niños. Hay bastantes libros buenos, si queréis leerlos; sentáos, y pensad en vuestras almas» (3, 40)
"Maister, Hindley!" shouted our chaplain. 'Maister, coom hither! Miss Cathy's riven th' back off 'Th' Helmet uh Salvation,' un' Heathcliff's pawsed his fit intuh t' first part uh 'T' Brooad Way to Destruction!' It's fair flaysome ut yah let 'em goa on this gait. Ech! th' owd man ud uh laced 'em properly---bud he's goan!" ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ (I, 3, 43)	»¡Señor Hindley!, gritó nuestro capellán. Señor, venga usted. La señorita Catalina ha roto la tapa con el pie en la primera parte del «Ancho Camino de la Destrucción». Liviana cosa es dejarles seguir por esta senda. ¡Ah!, el pobre viejo les hubiera dado su merecido; pero ya se fue (1, 41)

A primera vista, es destacable mencionar la falta de naturalidad en la expresión «El amo está apenas enterrado».

En el segundo ejemplo, encontramos un caso de reducción, como se puede apreciar en la cita «La señorita Catalina ha roto la tapa con el pie en la primera parte del «Ancho Camino de la Destrucción»». En primer lugar, estamos ante un caso de comprensión dialectal, puesto que en el TO Cathy es la que arranca la solapa de *Timón de salvación* y además se omite que Heathcliff pisotee la primera parte de *Ancho Camino de destrucción*.

6.1.1.2. Presencia del traductor en el TM1

En esta traducción de 1921, el traductor interviene en el texto en numerosas ocasiones. A continuación, en el ejemplo seleccionado, Montoliu (1921) añade al TM información que está implícita

¹⁹⁴“The master only just buried, and the Sabbath not over yet, and the sound (*sahnd*) of the gospel still in your ears (*lugs*), and you dare to be playing!; Shame on you! Sit down, bad children! There are good books enough if you will only read them; sit down and think of your souls!” Transcripción de Lavín Camacho (1984: 49).

¹⁹⁵ Los editores de la *Norton Critical Edition* (Sale & Dunn, 1990: 3, 17), explican a pie de página: «*Nobbut*: only; *oe'red*: gone by, got past; *t' sahnd*: the sound; *lugs*: ears; *darr be laiking*: dare be playing; *ill childer*: bad children».

¹⁹⁶“Master Hindley! [...] Master, come here! Miss Cathy's torn off (*ripen*) the back of *The Helmet of Salvation*, and Heathcliff's kicked (*pawsed*) his feet into the first part of *The Broad Way to Destruction*!” It is dreadful (*fair flaysome*) that you let them (*laced*) properly —but he's gone” Lavín Camacho (1984: 50)

¹⁹⁷ Respecto a este segundo ejemplo, (Sale & Dunn, 1990: 3, 17), también indican que *Riven*: torn; *pawsed his fit*: made a hole with his foot; *flaysome*: terrible; *gait*: way.

en el TO. Recordemos la afirmación de Klaudy (1998: 84) «the tendency towards explicitation is always stronger than the tendency towards implicitation».

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
"One might suppose you had never opened a Bible in your life. If God afflict your enemies, surely that ought to suffice you. It is both mean and presumptuous to add your torture to his! " (II, 3, 57)	Cualquiera diría que en su vida no ha abierto usted una Biblia. Si Dios aflige a sus enemigos, ciertamente que debiera esto bastarle. ¡ Es a la vez mezquino y presuntuoso que quiera usted añadir sus tormentos a los que Dios le envía! (17, 277)
'I have run the whole way from Wuthering Heights!' she continued, after a pause; 'except where I've flown. I couldn't count the number of falls I've had. Oh, I'm aching all over!' (II, 3, 34)	—He venido corriendo, si no volando, todo el camino desde Cumbres Borrascosas— continuó después de una pausa. —. Imposible contar las veces que me he caído. ... ¡Oh, estoy toda dolorida! (17, 262).

Encontramos un claro ejemplo de explicitación de índole religiosa en la expresión «a los que Dios le envía». Este segundo ejemplo tiene de reseñable la adición de «si no volando» y otra peculiaridad es la incorporación de una expresión que no suena natural «He venido corriendo, si no volando».

a) Literalidad y falta de naturalidad

Con respecto a este ejemplo, se detecta falta de naturalidad y de sentido. Por norma general, en el TM1 se deja entrever la intervención del traductor de una forma muy evidente. En un primer lugar, la traducción de *irrationality* supone una importante modificación del texto. El TM1 aporta la solución textual, que se detalla a continuación: «a la torpeza de la embriaguez», que sin lugar a dudas crearía extrañeza a ojos del lector meta actual. En segundo lugar, además, percibimos una traducción libre; el pensamiento creativo de Montoliu (1921) genera nuevas ideas en el TM1.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Hareton was impressed with a wholesome terror of encountering either his wild-beast's fondness, or his madman's rage—for in one he ran a chance of being squeezed and kissed to death, and in the other of being flung into the fire, or dashed against the wall—and the poor thing remained perfectly quiet wherever I chose to put him (I, 9, 162).	Temblaba Hareton, con loco terror de ser objeto ya de su bestial y salvaje afección, ya de su rabia demente: en el primer caso, corría peligro de morir aplastado en sus brutales abrazos, y en el otro, de que le arrojara la fuego, o le estrellara contra la pared; y el pobre niño, permanecía muy quieto en cualquier parte donde yo le pusiera (9, 118)
Had it been dark, I dare say, he would have tried to remedy the mistake by smashing Hareton's skull on the steps; but, we witnessed his salvation; and I was presently below with my precious charge pressed to my heart Hindley descended more leisurely, sobered and abashed. (9, 116)	Si hubiera sido oscuro, casi diría que hubiese intentado remediar su yerro estrellando el cráneo de Hareton contra los peldaños; pero, a Dios gracias, se salvó; y pronto estuve yo abajo oprimiendo mi preciosa carga contra mi pecho. Hindley bajó más despacio, vuelto en sí de su embriaguez, y lleno de confusión.
Hindley sat opposite, his head leant on his hand; perhaps meditating on the same subject. He had ceased drinking at a point below irrationality, and had neither stirred nor spoken during two or three hours (17, 166).	Hindley estaba sentado frente a mí, con la cabeza apoyada en la mano, acaso meditando sobre el mismo tema. Había cesado de beber al llegar a la torpeza de la embriaguez; y ni se movió ni habló palabra durante dos o tres horas. (17, 268-69).
Come, I'm not going to nurse him. Wash that stuff away; and mind the sparks of your candle—it is more than half	Ven yo no voy a asistirle. Lava, aquella cosa, y cuidado con las chispas de tu vela; ¡es más que medio aguardiente!

brandy!" (17, 102)	(17, 274)
--------------------	-----------

En primer lugar, debemos observar cierta falta de naturalidad en algunos extractos, como «jes más que medio aguardiente!» o «Si hubiera sido oscuro, casi diría que hubiese intentado remediar su yerro estrellando el cráneo de Hareton contra los peldaños». En otros casos, se observa una excesiva literalidad en la traducción. La literalidad se caracteriza por la fidelidad a las palabras de un texto o al sentido exacto y propio; así, en el siguiente ejemplo, nos encontramos ante un ejemplo en la expresión «Temblaba Hareton, con loco terror de ser objeto ya de su bestial y salvaje afección, ya de su rabia demente». Además, observamos una ausencia de equivalencia para *wholesome*. Una de las principales características de Montoliu (1921) es la poca naturalidad en la expresión y un distanciamiento casi inexistente del TO (es decir, una excesiva literalidad), la cual resultaría ser poco aceptable en la actualidad, en contraste con otras traducciones, que son, por lo general, más actuales y lejanas al TO. Además, el siguiente ejemplo recoge la falta de naturalidad en «los dientes, de vez en cuando visibles en una media sonrisa»; en la que encontramos el mismo problema estilístico.

En otros casos, se observa una excesiva literalidad en la traducción, resultado de la injerencia del traductor. El registro coloquial ausente en el TO tiene también aquí una presencia destacable en la traducción. Otro de los aspectos en los que se aprecia la intervención del traductor, es en la aparición de estructuras agramaticales.

TO (1847)	MONTOLIU (1921) (TM1)
Then the doctor had said that she would not bear crossing much, she ought to have her own way; and it was nothing less than murder, in her eyes, for any one, to presume to stand up and contradict her. (I, 9, 197-198)	Además, el médico había dicho que no podía sufrir mucha oposición, y que debía dejársela hacer lo que quisiera; y era, a sus ojos, un crimen, si alguno de nosotros osaba contrariarla (9, 141)
[...] which drew her fury on to his unlucky head: she seized his shoulders, and shook him till the poor child waxed livid, and Edgar thoughtlessly laid hold of her hands to deliver him. (I, 9, 157)	Esto desbordó sus furias sobre la desdichada cabeza del niño, a quien cogió por los hombros, y zarandeo hasta ponerle lívido, de tal forma, que hubo de interponer su auxilio Edgardo, asiéndola a ella las manos para liberarle (8, 115)

6.1.1.3. Método y técnica de Montoliu (1921)

La excesiva literalidad del traductor en su intento por ajustarse fielmente a la estructura sintáctica inglesa, resulta extraña a ojos del lector actual y ya había sido comentada por Gil García (1993: 170). Además, en nuestro análisis hemos percibido dos características principales; en primer lugar el abuso de lenguaje coloquial en la traducción tiene una presencia destacable, como se refleja en ejemplos como «a la chita callando», «tonto de capirote» o de «pura zozobra». La traducción de Montoliu (1921) es la más coloquial en este aspecto y le resta fuerza expresiva al TM. En segundo lugar, somos testigos del fenómeno del envejecimiento del lenguaje en esta traducción.

La traducción de Montoliu (1921) resulta, en ocasiones, demasiado forzada para el lector meta actual. Sin embargo, no juzgamos el trabajo de Montoliu, ya que el acceso a las fuentes de información eran limitadas. Por este motivo, hemos tenido presente en todo momento que el traductor no pudo acceder a las fuentes de documentación que se manejan hoy en día, algo que podría haberle ayudado en la intensa labor de reproducción del dialecto y a reflejar las referencias culturales.

6.1.1.4. Análisis del lenguaje

Tras el análisis de esta traducción, uno de nuestros propósitos es enfatizar la necesidad de nuevas traducciones de los clásicos por el envejecimiento que sufre el lenguaje con el paso del tiempo. Hemos sido conscientes de este fenómeno, puesto que también encontramos expresiones en desuso, como «vive Dios» o «a fe que». La gran mayoría de las palabras que hoy parecen arcaicas y que se utilizan en el TM1 son propias y características de la lengua española que se habló a principios de siglo XX.

En concreto, consideramos destacable mencionar el envejecimiento del lenguaje en el apartado léxico, el impacto que puede suscitar en el lector actual y la necesidad de rejuvenecimiento. Como ejemplo, podemos citar expresiones como «malhaya el imbécil» (Montoliu, 1921: 251), «postróse a hinojo» o «miró de soslayo» (Montoliu, 1921: 116), que crearían un impacto en el lector contemporáneo, si la edición se reeditara hoy en día.

Otra de las conclusiones a destacar es que el traductor parece tener la intención de acercar el TO al lector español, como constatamos en expresiones como «cantar la palinodia» o «una lozana Maritornes».

6.1.2. Descripción y análisis de soluciones de traducción

En lo que se refiere a las referencias culturales, el traductor opta por la domesticación. Como ejemplo, se pueden citar los términos «vara» para el vocablo *yard* u «ochavo», para *farthing*, vocablos que podrían resultar extraños a ojos del lector contemporáneo¹⁹⁸ y que hemos comentado con detenimiento en nuestro análisis de las diferencias socio-culturales.

Además, se debe mencionar que la conflictividad traductológica no tiene por qué deberse única y exclusivamente a la especificidad cultural, sino que puede tener su origen en una serie de factores ajenos a ella. Entre estos y, aparte de los anteriormente mencionados, podemos detectar una cierta falta de preparación del traductor y de uso de libros de referencia.

En relación a las referencias culturales, encontramos cierto matiz despectivo, por ejemplo en el caso de «bazofia» para *porridge*.

¹⁹⁸ Con esto se podría afirmar que las referencias culturales también envejecen.

A mi juicio, Montoliu (1921) no transmite el estilo ni la variedad dialectal del texto y aunque el traductor hubiera tenido esa intención, probablemente su intento hubiese sido en vano, porque a principios de siglo XX los traductores y escritores no tenían acceso a las fuentes documentales de las que se dispone en el siglo XXI.

Como se ha indicado en el capítulo anterior, la traducción de los nombres propios de personajes que aparecen en la novela era la costumbre de la época durante más de la primera mitad del siglo XX.

Además de estos sustantivos, verbos y expresiones cuyo significado o uso ha variado con el paso del tiempo.

6.1.3. G. de Luaces (1942)

6.1.3.1. Características de G. de Luaces (1942)

Entre la publicación del TM1 y la del TM2 transcurren 22 años, por lo que es de esperar, en un primer momento, que la traducción de Juan G. de Luaces recoja un vocabulario más moderno que el de la versión de 1921. Si bien esto es cierto, el número de errores es también más significativo. Aun así, no conviene olvidar que el TM2 fue publicado en 1942, la edición seleccionada para nuestro estudio fue la primera publicada en junio de 1942) por lo que sigue existiendo una distancia temporal considerable entre esa fecha y la actual.

También se encuentran presentes otros rasgos que lo caracterizan como las frecuentes omisiones de información y la intervención del traductor¹⁹⁹, que introduce elementos subjetivos no presentes en el TO y que desvirtúan el tono general del texto; también encontramos omisiones y simplificaciones. En segundo lugar, se sitúan las adiciones que el traductor inserta de su propia cosecha, y que suponen, en ocasiones, una importante modificación del texto.

a) Vocabulario

El TM2 coincide con el TM1 en el uso de pronombres enclíticos pero en un menor número que aquel. En esta tabla, que exponemos a continuación, encontramos algunos vocablos, como la conjunción adversativa «mas».

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
[...] and her husband persisted doggedly, nay, furiously, in affirming her health improved every day (I, 8, 142)	Su marido seguía obstinándose en que su salud mejoraba constantemente (8, 80)
"What do you mean?" asked Heathcliff, "and what are you doing? Lie down and finish out the night, since you are here; but, for Heaven's sake! don't repeat that horrid noise---Nothing could excuse it, unless you were having your throat cut!" (I, 3, 56)	—¿Qué quiere usted significarme y qué está usted haciendo? —replicó Heathcliff—. Acuéstese y pase la noche; pero, en nombre de Dios , no repita el escándalo de antes (3, 39)
"Heathcliff has your permission to come a courting to Miss, and to drop in at every opportunity your absence offers, on purpose to poison the mistress against you?" (12, 69)	—Ya comprendo —repuse—. Por lo visto el señor Heathcliff está autorizado para hacer el amor a la señorita y para predisponer a la señora contra el señor cuando usted está ausente (12, 146).

En este primer ejemplo, G. de Luaces (1942) opta por «hacer el amor» en vez de «cortejar»; algo destacable debido a que el sentido de esa expresión ha cambiado con el paso del tiempo. El DRAE especifica que hacer el amor hacía referencia a «enamorar, galantear».

El uso de la conjunción adversativa «mas» muestra, de la misma forma, una tendencia diferente a la actual; sin embargo es un sinónimo de «pero». También encontramos el adverbio «doquiera» o la expresión «a punto».

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
"I must stop it, nevertheless!" I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch: instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand! (I, 3, 51-52)	Mas , en lugar de ella, sentí el contacto de una manecita helada (3, 37)
Nay , you'll not drive me off again---[...] (I, 10, 216)	Mas no... Creo que no me despedirás otra vez (10, 113)
The roof has been kept whole hitherto, but , as the clergyman's stipend is only twenty pounds per annum, and a house with two rooms, threatening speedily to determine into one, no clergyman will undertake the duties of pastor, especially, as it is currently reported that his flock would rather let him starve than increase the living by one penny from their own pockets. (I, 3, 47-48)	El tejado de la iglesia se ha conservado intacto hasta ahora, mas hay pocos clérigos que quieran encargarse de aquel curato, ya que el sueldo es sólo de veinte libras anuales, y la rectoral consiste únicamente en dos habitaciones, sin vislumbre alguno, por ende, de que los fieles contribuyan a las necesidades de su pastor con la adición de un solo penique (I, 3,35)
"Mr. Heathcliff will have a long walk, wherever he may lodge to-night; and I'm thirsty." (I, 10, 216)	Doquiera que el señor Heathcliff vaya a pasar esta noche, tendrá seguramente que andar mucho, y yo, por mi parte, siento sed (10, 113-114)
I gave due inward applause to every object and, then, I remembered how old Earnshaw used to come in when all was tidied, and call me a cant lass, and slip a shilling into my hand, as a christmas box: [...] (I, 7, 119)	Todo me pareció a punto y digno de alabanza, y recordé una ocasión en que el amo anciano —que siempre solía dar un vistazo en casos como aquél (7, 69-70)

Por último, en lo que a uso del vocabulario se refiere, vuelve a aparecer la expresión «a usted», dotando al TM2 de cierto tono arcaico. Los siguientes son algunos ejemplos:

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
"You're mistaken, Mrs. Linton," said I, "They humour you--I know what there would be to do if they did not! You can well (I, 10, 219)	—Está usted equivocada, señora Linton —dije—; son ellos los que procuran complacerla a usted (10, 115)
"I have been so far forbearing with you, sir," he said, quietly;" (I, 11, 256-275)	—Hasta hoy le he soportado a usted , señor -pronunció mi amo serenamente (11, 123)
"She's been fretting here," I continued, "and eating scarcely anything, and never complaining, she would admit none of us till this evening, and so we couldn't inform you of her state, as we were not aware of it ourselves," but it is nothing." (I, 12, 286-87)	—Lleva consumiéndose aquí varios días -dije-, negándose a tomar alimentos y sin quejarse de nada. Hasta hoy no ha permitido pasar a nadie, y no hemos hablado a usted del estado en que se encuentra, porque nosotros mismos lo ignorábamos. No creo que sea nada de gravedad... (12, 144)

b) Omisiones

En el primer ejemplo, asistimos a la omisión de un párrafo completo. Si tenemos en cuenta que este fragmento no supone, en principio, una dificultad de traducción especial, debemos pensar que este tipo de omisiones puede responder a una acción voluntaria del traductor (tal vez impuesta por imperativos editoriales).

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
She now put no further restraint on her tears; her breath was stifled by sobs. "Oh, it will be something worse," she said. (II, 8 171)	[Ø]
"One or two, Ellen, to keep for Linton's sake!" I unknotted the handkerchief, and commenced dropping them in from an angle, and the flame curled up the chimney. (II, 7, 165)	[Ø]
She did not stay to retaliate, but re-entered, in a minute, bearing a reaming, silver pint, whose contents I lauded with becoming earnestness. And afterwards she furnished me with the sequel of Heathcliff's history. He had "queer" end, as she expressed it. "I was summoned to Wuthering Heights, within a fortnight of your leaving us," she said; "and I obeyed joyfully, for Catherine's sake. (II,18, 351)	*****

Es destacable el número de omisiones de oraciones y párrafos de la traducción de G. Luaces (1942), y en particular es destacable el último ejemplo, puesto que el traductor parece indicar con 3 asteriscos la omisión del párrafo. Este uso de los tres asteriscos aparece en numerosas ocasiones en la novela. Gracias al estudio de Ortega Sáez (2013), conocemos que J. G. de Luaces ejerció como traductor para subsistir. A nuestro juicio, el uso de los tres astériscos es un método que tiene el traductor de indicar este tipo de omisiones, es posible que este tipo de omisiones se deba a que el traductor debía finalizar numerosos encargos en un periodo corto de tiempo o que los imperativos editoriales consideraban oportunos este tipo de omisiones.

c) Dialecto

Los siguientes ejemplos nos indican la técnica elegida por G. de Luaces (1942) y si algún marcador ayuda a diferenciar el dialecto del inglés estándar, ya que si recordamos este personaje representa a los habitantes de Yorkshire de la época; tanto sus creencias como su nivel cultural, en definitiva, se reflejan en la novela.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
"Ech! ech!" exclaimed Joseph. "Weel done, Miss Cathy! weel done, Miss Cathy! Hahsiver, t' maister sall just tum'le o'er them brocken pots; un' then we's hear summut; we's hear hah it's tuh be. Gooid-fur-nowt madling! yah deserve pinning froo this tuh Churstmas, flinging t' precious gifts uh God under fooit i' yer flaysome rages! Bud, aw'm mista'en if yah shew yer sperrit lang. Will Hathecliff bide sich bonny ways, think ye? Aw nobbut wish he muh cotch ye i' that plisky. Aw nobbut wish he may." (I, 13, 234) ²⁰⁰	—¡Muy bien, señorita, muy bien! —dijo José—. Ahora, cuando el amo encuentre los restos de los cacharros, verá la que se arma. ¡Qué mujer tan necia! Merece usted no comer hasta Navidad, ya que ha arrojado al suelo el pan nuestro de cada día. Pero me parece que no le durarán mucho esos arranques. ¿Se figura que Heathcliff le va a aguantar semejantes modales? No quisiera otra cosa sino que la hubiera visto en este momento. Era bastante (13, 161)
"Whear the divil," began the religious elder. "The Lord bless us! The Lord forgie us! Whear the hell, wold ye gang? ye marred, wearisome nowt! Yah seen all bud Hareton's bit uf a cham'er. They's nut another hoile tuh lig dahn in i' th' hahse!" (I, 13, 323-324) ²⁰¹	—¿Dónde demonios... ? —comenzó el bendito viejo—. ¡Dios me perdone! ¿Dónde demonios quiere instalarse usted? ¡Vaya una lata! Ya le he enseñado todo, menos el tabuco ²⁰² de Hareton. No hay en toda la casa otro sitio donde dormir (I, 13, 161)

En este ejemplo se mezclan los elementos dialectales léxicos (*pinning*, *madling*) y sintácticos («*Aw'm*», «*hahsiver*»), algo que el traductor vuelve a pasar por alto a juzgar por el TM3. La traducción de G. de Luaces parece esta vez tener la intención de dotar a Joseph de cierto matiz coloquial. Al mismo tiempo, esta traducción libre no se ajusta a las palabras del personaje, tal y como podemos observar en la transcripción. En este ejemplo observamos, una vez más, la forma de dirigirse a los otros personajes (peyorativamente). No encontramos únicamente errores o una traducción libre a nivel semántico, sino que además G. de Luaces utiliza la técnica de la neutralización y opta por una traducción coloquial. El OED proporciona la siguiente definición para *pinning* en su segunda acepción «(a.) Wasting away through disease or hunger; starvation; an instance of this. Also: languishing,

²⁰⁰ "Well done, Miss Cathy! Well done, Miss Cathy! However (*hahsiver*), the master shall just tumble over those broken pots; and then we shal hear something; we shall hear hoe it's to be. Good-for-nothing fool (*madling*)! You deserve to go to starving (*pinning*) from now till Christmas, flinging the gifts of God underfoot in your frightful rages! But, I shall be (*Aw'm*) mistaken if you shoe your spirit long. Will Heathcliff put up (*bide*) with such fine ways, think you? I only wish he may catch you in that rage (*plisky*). I only wish he may". (Transcripción de Lavín Camacho, 1984: 175-176).

²⁰¹ "Where the devill... The Lord bless us! The Lord forgie us! Where the *hell* would you go?, you spoiled, wearisome nobody! You've e seen all but Hareton's bit of chamber. There'a a nother roo to lie (*lig*) down in the house!" (Lavín Camacho, 1984: 175).

²⁰² El DRAE define a «tabuco» como «Aposento pequeño» o en su segunda acepción como «Habitación estrecha».

emotional exhaustion; an intense longing or grief (for)». Según el OED especifica que se trata de un vocablo de uso regional del norte de antaño de uso obsoleto: «Mad; foolish, silly; confused». En el segundo ejemplo, de nuevo nos encontramos ante un caso de neutralización y omisión en *The Lord* bless us! Encontramos un ejemplo de modulación del sujeto en la expresión «¡Dios me perdone!» al referirse únicamente a él. Es destacable señalar también la omisión de los adjetivos referidos a Isabella, como *spoiled* y *wearisome*. Además el traductor inserta matiz coloquial mediante la adición de «¡Vaya una lata!».

d) Simplificaciones y modulaciones

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
"Yes, I am -- It's something new to hear a voice like yours!" he replied, "But I have been vexed, because you wouldn't come -- And papa swore it was owing to me; he called me a pitiful, shuffling, worthless thing; and said you despised me; [...] (II, 9, 186-87)	—Sí. Es muy agradable oír una voz como la tuya. Pero papá me aseguraba que no venías porque no querías, y esto me disgustaba. Él me acusaba de ser un hombre despreciable , [...] (23, 251)
"Take you with her, pitiful changeling ?" I exclaimed. "You marry? Why, the man is mad, or he thinks us fools, every one (II, 13, 266)	—¿Llevarle con ella? —. Ese hombre está loco o cree que los demás somos idiotas? (27, 284)
Her spirit was high, though not rough, and qualified by a heart, sensitive and lively to excess in its affections. That capacity for intense attachments reminded me of her mother ; still she did not resemble her; for she could be soft and mild as a dove, and she had a gentle voice, and pensive expression: her anger was never furious; her love never fierce; it was deep and tender (II, 4, 77)	Su carácter era altivo, pero no brusco y su corazón sensible y afectuoso en extremo. No se parecía a su madre. Era dulce y mana como una paloma. Tenía la voz suave y la expresión pensativa. Jamás se enfurecía por nada. Empero, es preciso confesar que contaba entre sus cualidades algunos defectos (18, 207).

G. de Luaces (1942) además de omitir los tres vocablos, modula los diálogos entre los personajes y en este caso el vocablo «despreciable» inserta connotaciones peyorativas e inexistentes en el TO. Se trata en primer lugar de un fragmento del texto, en el que Linton Heathcliff informa a su prima acerca de las intenciones de su temible progenitor. A continuación, en el segundo ejemplo, el OED define el vocablo *changeling* como: «(4.) A half-witted person, idiot, imbecile. Arch.» G. de Luaces (1942) simplifica la expresión. En el tercer ejemplo, nos encontramos ante un caso de reducción en las palabras de Nelly Dean, relacionadas con Cathy Linton y la semejanza con su madre.

e) Errores de traducción

En comparación con el TM1, los errores de traducción que podemos encontrar en este segundo texto son más numerosos. Además, encontramos algunos que modifican el sentido del original de forma evidente.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
The event of this evening has reconciled me to God, and	El regreso de Heathcliff me ha reconciliado con Dios y con

humanity! (I, 10, 223)	los hombres . ¡He sufrido mucho, Elena! (10, 116)
"Ah, certainly---I see now; you are the favoured possessor of the beneficent fairy," I remarked, turning to my neighbour. (I, 2, 25-26)	—Entonces, el feliz dueño de la hermosa hada, es usted —comenté, volviéndome hacia mi vecino (2, 24)
"I winked," he answered. "I wink to see my father strike a dog, or a horse, he does it so hard---yet I was glad at first--- she deserved punishing for pushing me: but when papa was gone, she made me come to the window and showed me her cheek cut on the inside, against her teeth, and her mouth filling with blood: and then she gathered up the bits of the picture, and went and sat down with her face to the wall, and she has never spoken to me since; and I sometimes think she can't speak for pain (II, 14, 285-286)	—Yo hice un guiño -respondió—. Siempre guiño los ojos cuando mi padre pega a un perro o a un caballo, porque lo hace muy reciamente. Al principio me alegré de que la maltratara. También ella me había hecho daño al empujarme. Cuando papá se fue, ella me hizo ver cómo le sangraba la boca, porque se había cortado con los dientes cuando papá le pegó. Después recogió los restos del retrato, se sentó con la cara a la pared y no ha vuelto a dirigirme la palabra. Creo a veces que la pena no la deja hablar. Pero es un ser avieso: no hace más que llorar y está tan pálida y tan huraña que me asusta. (28, 292)
"God forbid that he should try!" answered the black villain-- -I detested him just then. "God keep him meek and patient! Every day I grow madder after sending him to heaven!" (I, 11, 250)	—¡Dios lo quiera! —contestó aquel rufián-. ¡Le odio cada día más! Si Dios no le conserva paciente y pacífico, acabaré por no resistir al deseo que siento de enviarle a la eternidad (11, 128)

En los dos primeros casos, encontramos un error de equivalencia. En el último ejemplo, el error consiste en atribuir las palabras de un personaje a otro diferente. De este modo, el TM2 atribuye a Heathcliff parte del discurso de Nelly.

6.1.3.2. Presencia del traductor en el TM2

Nos encontramos ante uno de los rasgos más característicos de este segundo texto, una traducción en la que el traductor no solo omite información, sino que, además añade la suya propia e incluso inserta expresiones de índole coloquial que, si bien no suelen modificar el sentido del texto, sí le confieren una serie de connotaciones inexistentes en el TO que modifican el registro lingüístico del TO.

a) Adiciones

En cuanto a la adición de información no presente en el TO, destacan los siguientes ejemplos:

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
"We made ourselves as snug as our means allowed in the arch of the dresser (I, 3, 42).	Entonces nosotros nos acomodamos, como Dios nos dio a entender , en el hueco que forma el aparador. (3, 33).
"That's right!" I said to myself, "Take warning and begone! It's a kindness to let you have a glimpse of her genuine disposition." (I, 8, 158)	—Haces bien —pensé para mí—. Aprende, da gracias a Dios de que ella te haya mostrado su verdadero carácter, y vete (8, 87)
You're worse than a heathen ---treating your own flesh and blood in that manner!" (I, 9, 67)	— Es usted peor que un enemigo de Dios . ¡Tratar así a su propia sangre! (9, 91)
Had it been dark, I dare say, he would have tried to remedy the mistake by smashing Hareton's skull on the steps; but, we witnessed his salvation; and I was presently below with my precious charge pressed to my heart. (I, 9, 66)	Pero, en fin, gracias a Dios , Hareton se salvó, y a los pocos instantes yo me hallaba abajo, apretando contra mi corazón mi preciosa carga (9, 91)
"I wonder where he is---I wonder where he <i>can</i> be!" What did I say, Nelly? I've forgotten. Was he vexed at my bad humour this afternoon? Dear! tell me what I've said to grieve him? I do wish he'd come. I do wish he would!" (I,	— ¿Dónde estará? ¿Dónde se habrá ido? ¿Qué fué lo que dije, Elena? Ya no me acuerdo. ¿Estará ofendido por lo de la tarde? ¡Dios mío! ¿Qué habré dicho que le ofendiera? Quiero que venga. Quiero que esté aquí (88, 100)

9, 186)	
"What do you mean?" asked Heathcliff, "and what are you doing? Lie down and finish out the night, since you are here; but, for Heaven's sake! don't repeat that horrid noise---Nothing could excuse it, unless you were having your throat cut!" (I, 3, 56)	—¿Qué quiere usted significarme y qué está usted haciendo? —replicó Heathcliff—. Acuéstese y pase la noche; pero, en nombre de Dios , no repita el escándalo de antes (3, 39)

En estas ocasiones se muestra la voluntad del traductor y/o editor²⁰³, de insertar expresiones de índole religiosa. En consecuencia, estas adiciones otorgan a los personajes unas connotaciones distintas del TO y sería interesante comprobar si estas pequeñas manipulaciones reaparecen en la edición de la editorial Aldevara (2010).

b) Puntos suspensivos

Una de las características del traductor es el uso de puntos suspensivos²⁰⁴, inexistentes en el TO, que incrementa el énfasis en el TM2.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
There's my picture; and I'm his friend---so much so, that had he thought seriously to catch you, I should, perhaps, have held my tongue, and let you fall into his trap."(I, 10, 230)	Fíjate en que soy amiga suya, y en que si realmente hubiera pensado en casarse contigo, puede que yo no hubiera dicho nada, para que cayeras en sus redes... (10, 119)
"Delectably," observed Catherine. "They are dove's eyes---angel's!" (I, 10, 239)	—¡Pero si son deliciosos! —dijo Catalina—. Son ojos de paloma, ojos de ángel... (10, 123)
"And---and did she ever mention me?" he asked, hesitating, as if he dreaded the answer to his question would introduce details that he could not bear to hear. (II, 2, 28)	—Murió mansa como un cordero —repuse—. Suspiró, hizo un movimiento como un niño al despertar y cayó en un letargo. A los cinco minutos, sentí que su corazón palpitaba fuerte... Y luego, nada... (16, 186)

Observemos cada uno de estos rasgos, junto con ejemplos seleccionados:

c) Omisiones y simplificaciones

En estos ejemplos, asistimos a omisiones y simplificaciones de un párrafo completo. Si tenemos en cuenta que estos fragmentos no suponen, en principio, una dificultad de traducción especial, debemos pensar que este tipo de omisiones no responde a una acción voluntaria y podría deberse a las limitaciones temporales impuestas por los imperativos editoriales.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
She stamped her foot, wavered a moment, and then,	Golpeó el suelo con los pies, titubeó un momento y después, sin

²⁰³ Consúltase (Pajares, 2005: 62). Así, el traductor parece cooperar con el aparato censor para que el gran esfuerzo que realizaba se viera valorado.

irresistibly impelled by the naughty spirit within her , slapped me on the cheek a stinging blow that filled both eyes with water.	poderse contener, me dio una bofetada. Los ojos se me llenaron de lágrima (8, 87)
I rose, and from a gentlemanly idea of relieving his embarrassment, took up my station in the door-way surveying the external prospect, as I stood (II, 17, 333).	Yo me puse de pie y me asomé a la puerta. Él salió de la habitación y a los pocos minutos volvió cargado con media docena de libros (31, 314)
A pale, delicate, effeminate boy, who might have been taken for my master's younger brother, so strong was the resemblance, but there was a sickly peevishness in his aspect, that Edgar Linton never had (19, 107)	Era un muchacho pálido y delicado [Ø] parecidísimo al señor, pero con un aspecto enfermizo que éste no tenía. Eduardo, al ver que yo miraba a su sobrino, me mandó cerrar la portezuela, para que el niño no se resfriase (19, 218)

En el segundo ejemplo, se omite la expresión *naughty spirit within her* a la que Nelly hace referencia y en la que se muestra claramente el carácter de Catherine desde la perspectiva de otros. En el segundo ejemplo, Lockwood deduce que algunas de sus acciones se originan en una *gentleman idea*, vocablos omitidos en el TM2. Otro caso de omisión tiene relación con Linton Heathcliff, Nelly describe al personaje como *effeminate*. En este último ejemplo, *a methodist* era un miembro de la rama disidente de la Iglesia de Inglaterra, seguidores de John Wesley (1703-1791). Sus miembros suelen dedicar gran parte de su tiempo a la oración; la rigidez y austeridad de vida que les caracterizaba les hicieron impopulares en ciertos estratos sociales (Lavín Camacho 1984: 204).

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
The nearer I got to the house the more agitated I grew: and on catching sight of it, I trembled every limb. The apparition had outstripped me; it stood looking through the gate. That was my first idea on observing an elf-locked , brown-eyed boy setting his ruddy countenance against the bars (11, 62).	Mi agitación aumentaba a medida que me iba acercando a la casa, y al final temblaba todo mi cuerpo. Al ver un niño desgreñado apoyando la cabeza contra los barrotes de la verja, tuve la ocasión de que se había adelantado a mí. Pero, pensando más despacio, comprendí que debía ser Hareton, mi Hareton al que no veía hace tiempo (11, 126)
He looked up, seized with a sort of surprise at her boldness; or, possibly, reminded, by her voice and glance, of the person from whom she inherited it. (27, 166).	—Heathcliff cogió la llave, y se quedó mirando a Cati sorprendido (27, 282).

También es notable la omisión de la referencia a los elfos en la descripción de Hareton. Este elemento nos indica la importancia de la temática del mundo de lo sobrenatural que se pierde en el TM2. G. de Luaces (1942) omite algunos rasgos del carácter de Cathy, la hija de Edgar Linton que la convierten en digna sucesora de su madre; así pues el mismo Heathcliff se sorprende por las similitudes entre ambas pero el motivo no se indica en el TM2.

d) Modulaciones/ variaciones

En las modulaciones y variaciones que se presentan a continuación se produce un cambio de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto a la formulación del TO o se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
This was Heathcliff's first introduction to the family: on coming back a few days after-wards, for I did not consider my banishment perpetual, I found they had christened him "Heathcliff," it was the name of a son who died in childhood, and it has served him ever since, both for christian and surname (I, 4, 80).	Así se introdujo Heathcliff en la familia. Yo volví a la casa días después, ya que mi expulsión no llegó a ser definitiva, y encontré que habían dado al intruso el nombre de "Heathcliff," que era el de un niño de los amos que había muerto, muy pequeño. Desde entonces ese "Heathcliff" le sirvió de nombre y de apellido (4, 50)
"Mrs. Heathcliff is my daughter-in-law," said Heathcliff, corroborating my surmise. He turned, as he spoke, a peculiar look in her direction, a look of hatred unless he has a most perverse set of facial muscles that will not, like those of other people, interpret the language of his soul. (I, 2, 25)	—La señora es mi nuera —dijo Heathcliff, en confirmación de mis suposiciones. Y, al decirlo, la miró con expresión de odio (2, 24)
Monster! would that he could be blotted out of creation, and out of my memory! (17, 99)	—¡Qué monstruo! Quisiera verle borrado del mundo y de mi recuerdo (17, 191)

Por otro lado, es destacable mencionar la intervención de G. de Luaces (1942), debido a que el traductor añade la palabra «intruso» en la traducción de *they had christened him Heathcliff*: «y encontré que habían dado al intruso el nombre de Heathcliff». En el segundo ejemplo, Lockwood se pregunta acerca del talante de su casero, cuando se da cuenta de la mirada tan peculiar que este le dedica a su nuera. En el tercer ejemplo, el traductor modifica la palabra *cousin* por «marido», en referencia a la relación de parentesco entre Linton Heahtcliff y Catherine hija.

En el último ejemplo seleccionado, Isabella Linton, parece tener un carácter más fuerte en el TM2. El TM2 hace uso de una variación de sujeto en la que los deseos del personaje se acentúan.

e) Amplificación

Por último, podemos señalar la identificación que hace la escritora de Heathcliff con la luna. En referencia a esta, destacamos su importancia la noche en la que Heathcliff vuelve tras tres años de ausencia, cuando *it had got dusk and the moon looked over the high wall of the court*, de manera que Nelly no consigue saber quién es hasta que *a ray fell on his features*.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
A ray fell on his features; the cheeks were sallow, and half covered with black whiskers; the brows lowering, the eyes deep set and singular. I remembered the eyes (I, 10, 207)	Un rayo de luna iluminó sus facciones. Tenía las mejillas lívidas y negras patillas las adornaban. Sus cejas eran sombrías y sus ojos profundos, inconfundibles. Yo recordaba íntegramente la expresión de aquellos ojos (10, 110)
"You are aware, Mr Heathcliff," I said, "that from the time	—Ya sabe usted, señor Heathcliff, que desde los trece años

<p>you were thirteen years old, you have lived a selfish, unchristian life; and probably hardly had a Bible in your hands, during all that period. You must have forgotten the contents of the book, and you may not have space to search it now.</p> <p>Could it be hurtful to send for some one—some minister of any denomination, it does not matter which—to explain it, and show you how very far you have erred from its precepts; and how unfit you will be for its heaven, unless a change takes place before you die?’ (34, 193)</p>	<p>ha vivido usted una vida egoísta e impía. Seguramente que desde entonces no ha cogido usted una Biblia. Debe usted haber olvidado las enseñanzas cristianas y quizá no le sobrar� volverlas a repasar. �Qu� habría de malo en llamar a un sacerdote para que le recordase las enseñanzas de Cristo y le hiciese comprender cuánto se ha separado usted de ellas y lo mal dispuesto que est� su espíritu para salvarse, a menos que no se arrepienta antes de morir? (34, 346)</p>
---	--

En el segundo ejemplo se deja entrever la intervención del traductor, de forma tan evidente como hemos tenido la ocasión de comprobar en ejemplos anteriores. A pesar de que Nelly insiste en que Heathcliff debe recibir la ayuda espiritual que necesita en esos momentos, el TM2 especifica que el *book* se refiere a «enseñanzas cristianas», y de nuevo somos testigos de las pequeñas manipulaciones que posiblemente se llevaron a cabo en la dictadura franquista.

f) La simo

El la simo se encuentra presente en algunas ocasiones en esta segunda traducción únicamente en algunos ejemplos:

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
<p>"We made ourselves as snug as our means allowed in the arch of the dresser. I had just fastened our pinafores together, and hung them up for a curtain; when in comes Joseph, on an errand from the stables. He tears down my handywork, boxes my ears, and croaks: (I, 3, 42)</p>	<p>Pedí a Nelly Dean, cuando me trajo la cena, que se sentase un momento con el propósito de tirlarla de la lengua, y mantener una conversación, que o me levantase un poco el ánimo o me fastidiase definitivamente (4, 43)</p>

g) Uso de expresiones coloquiales en español

Se trata este, como se mencionaba al comienzo del apartado es la interjección coloquial «qu  », de uno de los aspectos más destacados de la traducción de G. de Luaces (1942).

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
<p>"Not I! on the contrary, I shall have great pleasure in sending it to perdition, to punish its maker," exclaimed the blasphemer, "Here's to its hearty damnation!" (I, 3, 168)</p>	<p>—�Qu��! Me encantaría enviarla al infierno para castigar a su Creador —�No quiero! Tengo ganas de mandarla al infierno para castigar a su Creador —repuso—. Brindo por su total condenación (9, 92-93)</p>
<p>"By no means!" cried Mrs. Linton in answer. "I wont be named a dog in the manger again (I, 11, 237).</p>	<p>—�Qu��! —respondió la señora Linton—. No quiero que me llames otra vez el perro del hortelano (10, 122)</p>
<p>"Nor nuh me! Aw gotten summut else to do," he answered, and continued his work, [...] (I, 13, 310)</p>	<p>—�Qu��! Tengo cosas más importantes que hacer. »Y siguió ocup�ndose en sus menesteres, [...] (13, 155)</p>
<p>I'd as soon put that little canary into the park on a winter's</p>	<p>M�s capaz sería yo de poner a aquel canario en medio del</p>

day as recommend you to bestow your heart on him! It is deplorable ignorance of his character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray don't imagine that he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! (I, 10, 229-230)	porque un día de invierno, que aprobar que te enamores de Heathcliff. Mira , niña, esa idea se te ha metido en la cabeza porque no le conoces. Atiende: no te figures que oculta tesoros de bondad y ternura bajo una apariencia tosca (10, 119)
--	---

Además, otra característica que refleja la intervención del traductor es el uso de la interjección coloquial «Quia»²⁰⁵ que según el DRAE denota «incredulidad o negación». En el segundo y tercer ejemplo se deja entrever la intervención del traductor, de forma tan evidente como observamos en las expresiones «Y, para que te enteres» o «Cuéntame». En los siguientes ejemplos, el traductor inserta de su propia cosecha expresiones como «cuanto quieras» o «Caramba».

TO (1847)	G. DE LUACES (1942) (TM2)
The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!"(I, 2, 29)	Y, para que te enteres , la vaca roja no murió por casualidad, y tu reumatismo no es una prueba de la bondad de la Providencia... (2, 26)
"There's a tigress!" exclaimed Mrs. Linton, setting her free, and shaking her hand with pain. "Begone, for God's sake, and hide your vixen face! (I, 19, 238)	— ¡Caramba , qué tigresa! —exclamó la señora Linton soltándola al sentir el dolor —. ¡Por amor de Dios, márchate y que no te vea yo la cara! (19, 122)
Shake your head, as you will, Nelly, you have helped to unsettle me! You should have spoken to Edgar, indeed you should, and compelled him to leave me quiet! (12, 282)	Menea cuanto quieras la cabeza, que no por ello dejarás de tener parte de culpa (12, 143)
My informant said she could only put him off by pledging her word of honour to be prepared on their first meeting after that, when it was to be, he didn't hear, but you urge Mr. Linton to look sharp." (I, 12, 294)	Lo sé de buena tinta . Lo que no sé es a qué día se referían (12, 148)
"Did she take due warning, then?" asked Heathcliff, attempting a sneer. "Did she die like a saint? Come, give me a true history of the event. How did---" (II, 2, 26-27)	—¿ Acaso ha muerto como una santa? —preguntó sarcásticamente Heathcliff—. Vaya. Cuéntame . ¿Cómo ha muerto....?(16, 186)
" I'm weary of enduring now ;" I replied,"and I'd be glad of a retaliation that wouldn't recoil on myself; but treachery, and violence, are spears pointed at both ends---they wound those who resort to them, worse than their enemies."(II, 3, 47)	— Estoy harta de aguantarle —repliqué—, pero emplear la traición y la violencia es exponerse a emplear un arma de dos filos con la que puede herirse el mismo que las maneja (17, 194)

6.1.3.3. Método y técnicas de G. de Luaces (1942)

Tras un análisis global del texto, es indudable que el traductor tiende a la simplificación sintáctica y es destacable mencionar que numerosas estructuras omitidas en el TM2 están cargadas de información significativa en relación con el argumento o con el carácter de los personajes. El procedimiento de la simplificación es además evidente en el TM2, que a primera vista podría parecer una falta profesional del traductor. Sin embargo, no es la conclusión que sacamos de ello puesto que el

²⁰⁵En el DRAE se registra sin acento pero en la traducción de G. de Luaces (1942) siempre se acentúa.

traductor ejercía la labor de traductor para subsistir y puede que sufriera limitaciones de tiempo impuestas por imperativos editoriales.

Algunos casos en los que la simplificación puede considerarse excesiva son sin duda aquellos en los que dos o tres párrafos del TO se reducen a uno solo, por medio de la omisión de algunas oraciones. También, otra de sus técnicas es la omisión de oraciones completas, que como hemos constatado en algunas ocasiones el traductor señala en el texto mediante tres asteriscos. En la variedad dialectal también opta por una técnica reduccionista e inserta matiz coloquial inexistente en el TO. A nuestro juicio, la convergencia de uso de las técnicas de amplificación, reducción y omisión indica cierta complejidad en su metodología.

6.1.3.4. Análisis del lenguaje

En primer lugar, en el TM2 claramente percibimos el fenómeno del envejecimiento del lenguaje. En segundo lugar, en lo que a uso del vocabulario se refiere, vuelve a aparecer la expresión «a usted», otorgando al TM2 un tono arcaico. También encontramos interjecciones coloquiales como «¡Quíá!» y el uso de la conjunción adversativa «mas» muestra, de la misma forma, una tendencia diferente a la actual, como también ocurre con el adverbio «doquiera» o la expresión «a punto». En esta traducción, apreciamos expresiones que nos remiten a una época franquista, «como Dios nos dio a entender», «da gracias a Dios», que son claramente injerencias del traductor.

6.1.3.5. Descripción y análisis de soluciones de traducción

La traducción se caracteriza por la domesticación; sin embargo, en relación con las referencias culturales opta por la omisión y la neutralización. En relación con la ornitología se decanta por la sustitución o neutralización.

En cuanto a otras referencias culturales, omite aquellos vocablos relacionados con asuntos de religión como *methodist*. La multitud de omisiones en el TM2 repercuten de forma negativa en la recepción del lector.

En relación con las técnicas utilizadas, en primer lugar podemos mencionar la adición, la omisión (es el único que omite la fecha [1801] que aparece en la primera página de la obra, despojando así al lector de una referencia esencial en el desarrollo de la historia) y la modulación. En segundo lugar, se sitúan las adiciones que el traductor inserta de su propia cosecha, y que suponen, en ocasiones, una importante modificación del texto. En otros casos, las adiciones están relacionadas con asuntos de índole religiosa. Por este motivo, debemos mencionar que parece haber cierta manipulación en el TM2 y que las circunstancias ideológicas y contextuales que rodeaban al traductor aparecen reflejadas en su traducción puesto que G de Luaces (1942) ejercía esta labor para subsistir.

6.1.4. El Bachiller Canseco (1947)

6.1.4.1. Características de El Bachiller Canseco (1947)

La traducción de El Bachiller Canseco, publicada por la editorial Aguilar en 1947 y reeditada por la editorial Edimat en 2012, bajo la autoría del “Equipo Editorial”, se sigue encontrando actualmente en las librerías. Estos apartados recogen ejemplos significativos que representan variaciones en el TM3, así como también elementos que delatan la intervención del traductor en estos. De entre ellos, destacan adiciones o ampliaciones que han modificado el sentido del TO.

a) Expresiones y vocabulario

Además de estos sustantivos, verbos y expresiones cuyo significado o uso ha variado con el paso del tiempo, también encontramos en el TM3 la expresión «vive Dios». Recordemos que también estaba presente en el TM1:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947)
“No! I’ve formed my resolution, and by God I’ll execute it! ” cried the desperate being. (17, 101).	—¡No! Ya he tomado mi resolución, y ¡ vive Dios que la ejecutaré! —gritó en su desesperación (17, 200)
"How long will he last, do you think?" he asked. "I don't know ," I said. (II, 13, 255)	—¿Cuánto tiempo crees que podrá durar todavía? —preguntó—. — Sólo Dios lo sabe —dije. (27, 245)
In rapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over Catherine Earnshaw---Heathcliff---Linton, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres---the air swarmed with Catherines; and rousing myself to dispel the obtrusive name, I discovered my candle wick reclining on one of the antique volumes, and perfuming the place with an odour of roasted calf-skin (I, 3, 39)	Algo mareado, apoyé mi cabeza contra la ventana otra vez, y continué deletreando Catherine Earnshaw, Heathcliff, Linton, hasta que cerré los ojos; pero no había descansado cinco minutos cuando una avalancha de letras blancas salieron de la obscuridad tan vivas como espectros: el espacio se llenaba con multitud de Catherines de todos los tamaños, y, levantóme para disipar el obsesionante nombre descubrí que la mecha de la velase inclinaba hacia uno de los antiguos volúmenes que, al chamuscarse, exhalaba un olor penetrante a ternera asada (3, 40)
I snuffed it off, and, very ill at ease, under the influence of cold and lingering nausea, sat up, and spread open the injured tome on my knee (I, 3, 39)	La despabilé y, muy molesto por la influencia del frío, y de las náuseas, me senté y abrí sobre mis rodillas el tomo estropeado (3, 40)

En el primer ejemplo, nos encontramos de nuevo con la expresión «vive Dios». A continuación en el segundo, se hace uso de una interpretación libre del TO «Sólo Dios lo sabe». En los últimos fragmentos seleccionados aparecen pronombres enclíticos.

b) Errores

En este apartado, hemos seleccionado una serie de errores que han variado el sentido del texto y, por tanto, lo que la autora quería expresar en él, tal y como ocurre en los siguientes ejemplos:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947)
"Oh, such a grand bairn!" she panted out. "The finest lad that ever breathed! But the doctor says missis must go; he says she's been in a consumption these many months	—¡Oh, qué criatura tan hermosa —jadeó—. El niño más hermoso que he visto en mi vida! Pero el doctor dice que la señora se morirá, porque está enferma del pecho desde hace muchos meses (8, 85)
"Oh!" said he releasing me, I see that hideous little villain is not Hareton---I beg your pardon, Nell---if it be he deserves flaying alive for not running to welcome me, and for screaming as if I were a goblin . Unnatural cub, come hither!	—¡Oh! —dijo él, soltándolo—. Veo que ese repugnante granuja no es Hareton; te pido perdón Nelly. Si lo fuera, merecería una mortal azotaina por no correr a saludarme y por gritar como si yo fuera un fantasma . Cachorro desnaturalizado, ¡ven aquí! (I, 9, 96)
"No! I tell you, I have such faith in Linton's love that I believe I might kill him, and he wouldn't wish to retaliate ." (I, 10, 220)	Tengo tal fe en el amor de Linton, que creo que podría matarle sin que él deseara vengarse . (10, 121)
"No, you have not," said the infatuated girl. (I, 10, 229)	—¡No! No me has entendido mal —dijo la infatuada muchacha—. (9, 125)
"No, she's not going to any such place," I cried, struggling to release my arm which he had seized; [...] (II, 7, 135)	—¡No; no iré a semejante sitio! —grité luchando para que me soltara el brazo que me había cogido; [...] (21, 239)
"No, to be sure not---I should only pity him---hate him, perhaps, if he were ugly, and a clown ." (I, 9, 173)	—No; posiblemente, no; sólo que yo le compadecería o le odiaría quizá si fuera feo, horriblemente feo (9, 100)
"Nonsense!" cried Catherine in a passion. "Foolish, silly boy! And there! he trembles, as if I were really going to touch him !" (II, 13, 252)	—¡Insensato! —gritó Cathy colérica—. ¡Necia y estúpida criatura, pues no está llorando como si fuese a pegarle ! (27, 291)

Según la definición que proporciona el OED para *infatuated* «Made or become utterly foolish; possessed with an extravagantly foolish passion; besotted», en este caso el traductor calca el vocablo.

En otros casos, se observa una excesiva subjetividad en la traducción, resultado de la injerencia del traductor en ella. En el siguiente ejemplo, el verbo inglés *retaliate* se convierte en «vengarse» en el TM3; el cambio de sentido es, por tanto, bastante considerable. En el tercer ejemplo el traductor hace uso de una traducción libre que desvirtúa por completo el sentido del TO. El vocablo *clown* es definido por el OED como «A countryman, rustic, or peasant». Finalmente, en el último fragmento, El Bachiller Canseco (1947) opta por un equivalente erróneo.

c) Traducción interpretativa

En otros casos, se observa una subjetividad en la traducción, resultado de la injerencia del traductor, que es una de las principales características del TM3:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
You mustn't think I care little for Catherine , because I behaved so foolishly on entering: I've cried, too, bitterly [...] (II, 3, 37)	No creas que no me afectó la muerte de su madre porque me porté tan insensatamente al llegar aquí. (17, 195).
And now that we've done washing, and combing, and sulking ---tell me whether you don't think yourself rather handsome? [...] And you were kidnapped by wicked sailors , and brought to England. Were I in your place, I would frame high notions of my birth; and the thoughts of what I was should give me courage and dignity to support	Y ahora que has dejado de poner mala cara y estás lavado y peinado , dime si no te encuentras más bien guapo [...] ¿No pudo ser que te robaran unos piratas y te trajeran de Inglaterra? Si yo estuviera en tu lugar, me forjaría una leyenda sobre mi nacimiento, y el pensamiento de lo que yo era me daría valor y dignidad para soportar las

the oppressions of a little farmer!"(I, 7, 125-126)	impertinencias de un granjero despreciable (7, 78-79.
The most ordinary faces of men, and women---my own features mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful collection of memoranda (II, 19, 383)	—¡Las más vulgares caras de hombres y mujeres —mis propias facciones— me llenan con su semejanza! El mundo entero es una horrible colección de recuerdo de que existió y ¡que la ha perdido! (33, 346)
"Nay---you are making a jest of it; it is exceedingly ill-natured! It's no jest to me!" said the young lady scowling, and turning her face to the fire.(I, 9, 174)	—Nada; lo estás tomando a broma. No eres buena conmigo , y para mí no es una broma —dijo la joven, suspirando y volviéndose hacia el fuego (9, 100)
Heathcliff bid me be quiet ; and preceding us up the path, hastened to open the door. (II, 7, 137)	Heathcliff me hizo señas de que me estuviera quieta, y precediéndonos se apresuró a abrirnos la puerta (21, 239)
Linton sank back on his pillow, and fell into a brown study. (II, 6, 114)	Linton se volvió a echar sobre la almohada con visible mal humor (20, 229)

En el segundo ejemplo, nótese la interpretación que hace el traductor en la expresión «Y ahora que has dejado de poner mala cara». En el tercer ejemplo, en esta ocasión nos encontramos de nuevo con un fragmento relacionado con el personaje de Heathcliff; como él mismo indica, su sufrimiento ha sido grande tras la muerte de Catherine. El Bachiller Canseco (1947) reinterpreta el sentido y el lector meta no percibe la burla que siente el personaje. En el cuarto ejemplo, nótese la modulación aplicada en la oración «No eres buena conmigo». En los ejemplos sucesivos, primeramente encontramos un error (falso amigo), en el que se confunde *quiet* con quieta. En el último ejemplo, el sentido que transmite el TO es que Linton se quedó absorto; sin embargo, el TM3 desvirtúa el sentido, puesto que indica que el personaje estaba de mal humor.

d) Dialecto

Observemos las técnicas empleadas al respecto de la traducción del dialecto con ejemplos seleccionados:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
-----------	-----------------------------------

<p>"Aw mun hev my wage, and Aw mun goa! Aw hed aimed tuh dee, wheare Aw'd sarved fur sixty year; un' Aw thowt Aw'd lug my books up intuh t' garret, un' all my bits uh stuff, un' they sud hev t' kitchen tuh theirseln; fur t' sake uh quietness. It wur hard tuh gie up my awn hearthstun, bud Aw thowt Aw could do that! Bud, nah, shoo's taan my garden frough me, un' by th' heart!</p> <p>Maister, Aw cannot stand it! Yah muh bend tuh th' yoak, an ye will--- Aw ' noan used to't and an ow'd man doesn't sooin get used tuh new barthens---Aw'd rayther arn my bite, an' my sup, wi' a hammer in th' road!" (II, 19, 371-372)²⁰⁶</p>	<p>—¡Quiero que me pague mi salario y marcharme! Siempre tuve el deseo de morir en esta casa, donde he servido cerca de sesenta años, hasta el punto de que había pensado llevar mis libros arriba, al desván, para dejarlos a ellos solos, a sus anchas, en la cocina, aunque sólo fuera para vivir tranquilo por muy duro que fuese para mí dejar mi sitio junto al fuego del hogar; pero ahora también me despojan del jardín, y eso sí que no lo soporto. ¡Sométase usted si quiere! Antes que eso, prefiero ganarme el pan picando piedra en la carretera (32, 341)</p>
<p>"Noa!" said Joseph, giving a thud with his prop on the floor, and assuming an authoritative air. "Noa! that manes nowt---Hathecliff maks noa 'cahnt uh t' mother, nur yah norther---bud he'll hev his lad; und Aw mun tak him---soa nah yah knaw!" (II, 5, 109)²⁰⁷</p>	<p>—¡No! dijo Joseph, dando un golpe con su bastón en el suelo y asumiendo un aire autoritario—. ¡No! ¡Eso no significa nada! Heathcliff no hace ningún caso ni de su madre ni de nadie; quiere tener a su chico y se lo tengo que llevar; de modo que ya lo sabe usted (19, 228)</p>

Nótese la modulación en la expresión «pero ahora también me despojan del jardín», donde el TM3 omite que Cathy es la culpable de que lo hayan echado. Además, el énfasis exclamativo en *Maister, Aw cannot stand it!* se simplifica en «y eso sí que no lo soporto», donde se omite la tonalidad exclamativa. También encontramos otro caso claro de omisión en la expresión *un' by th' heart!* («and by the heart»). En la última expresión, «prefiero ganarme el pan picando piedra en la carretera», de nuevo El Bachiller Canseco (1947) introduce su técnica interpretativa en la que además comete errores de comprensión dialectal como *sup*. Otra posibilidad habría sido que el traductor hubiera hecho uso de la expresión idiomática «ganarse el pan», otorgando cierta coloquialidad para representar el dialecto del personaje en el TM. Además hace referencia «a drink el OED en su primera acepción define al vocablo *sup* como «A salluantity of liquid; *esp.* such as can be taken into the mouth at one time; a mouthful; a sip. Hence: a drink». En definitiva, El Bachiller Canseco (1947) hace uso de la técnica de la omisión de una parte del discurso de Joseph. En el segundo ejemplo, los esfuerzos del traductor pasan desapercibidos y resultan muy escasos. Este fragmento, puede llevarnos a la conclusión de que la neutralización es una de las técnicas empleadas en la traducción del dialecto.

206 I must have my wages, and I must go! I *had* aimed to die (*dee*), where I'd serve for sixty years; and I thought I'd carry (*lug*) my books up into the garret, and all my bits of stuff, and they should have they kitchen to themselves; for the sake of quietness. It was hard to give up my own hearthstone (*hearthstun*), but I thought I *could* do for that! But, no, she's taken (*taen*) my garden form me, and by the heart! Master, I cannot stand it! You may bend to the yoke, if (*an*) you will— *I'm* not used to it, and an old man doesn't soon get used to new burdens (*barthens*)— I'd rather earn (*arn*) my food (*bite*), and drink (*sup*), with a hammer in the road!

207 "No! No!... that means (manes) nothing —Heathcliff cares nothing for the mother, nor for you neither (*norther*): but he'll have his lad; and I've got to take him —so now you (Lavín Camacho, 1984: 233)

e) Omisiones

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
It includes kitchen, and parlor, generally, but I believe at Wuthering Heights, the kitchen is forced to retreat altogether, into another quarter , at least I distinguished a chatter of tongues, and a clatter of culinary utensils, deep within; and I observed no signs of roasting, boiling, or baking, about the huge fire-place; nor any glitter of copper saucepans and tin cullenders on the walls. One end, indeed, reflected splendidly both light and heat, from ranks of immense pewter dishes; interspersed with silver jugs, and tankards, towering row after row, in a vast oak dresser, to the very roof (I, 1, 5-6).	En esta región denominan por antonomasia «la casa» a la planta baja de los edificios, que suele comprender sala y cocina, en una pieza; pero sospecho que en Cumbres Borrascosas la cocina se halla en otro lugar , pues a través de una puerta percibí susurros de conversación y estrépito de vajilla. En la gran chimenea tampoco se advertían vestigios de haber asado, hervido o cocido nada en ella (1, 259)

Hemos seleccionado este ejemplo, porque el traductor omite la descripción de la casa de *Wuthering Heights*, algo relevante puesto que ayuda al lector a contextualizar la acción al comienzo de la obra. El Bachiller Canseco (1947) hace uso de un método libre donde se omite la figura literaria de la personificación. Mediante el recurso de la personificación²⁰⁸, se les concede a algunos objetos inanimados cualidades propias de los seres vivos. En el TO se transmite una idea clara de la primera impresión que tuvo Lockwood de *Wuthering Heights* y sus habitantes. Además, la elección del vocablo «sospecho» sugiere cierta ambigüedad inexistente en el TO.

6.1.4.2. Presencia del traductor en el TM3

El traductor no sólo interpreta libremente el TO sino que además incorpora expresiones de índole coloquial que, si bien no suelen modificar el sentido del texto, sí le confieren una serie de connotaciones no existentes en el original:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
"Is that you, Miss Linton?" he said, raising his head from the arm of the great chair, in which he reclined. "No---don't kiss me. It takes my breath--- dear me! Papa said you would call," continued he, after recovering a little from Catherine's embrace; while she stood by looking very contrite. "Will you shut the door, if you please? you left it open ---and those---those detestable creatures wont bring coals to the fire. It's so cold!" (II, 9, 184)	—Ah! ¿Es usted señorita Linton? —dijo alzando la cabeza de uno de los brazo del sillón donde estaba reclinado.—. No, no me abraza tan fuerte; me deja sin respiración. ¡Caramba! Papá me dijo que vendría usted —continuó después de reponerse del brazo de su prima que le miraba muy compungida— (23, 260)
"Of course!" replied the uncle, with a hardly surpressed grimace , resulting from his deep aversion to both the proposed visitors.(II, 7, 140)	— ¡Claro que sí! —explicó el tío con una mueca a duras pena contenida , resultado de su profunda aversión a ambos visitantes— (21, 241).

²⁰⁸ «A force is a non-sentient being could also be featured as a doer or an experiencer if the speaker chose to give it sentient qualities. In our western culture, this is only acceptable in certain discursive contexts in which realism is temporarily suspended (e.g., in folk-tales, where a stone could feel and speak) or in which the speaker is allowed to speak figuratively if we assume that the speaker has applied the licence known as PERSONIFICATION (in particular discursive situations the wind can howl and a tree could watch passers-by)» (Gómez Lara and Prieto Pablos, 1998: 139).

El TM3 inserta un matiz coloquial inexistente en el TO mediante el uso de interjecciones como «caramba» o «claro».

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
---I can't imagine how you think of surviving her loss." (II, 3, 50)	¡No comprendo cómo podrás sobrevivirla! (17, 202)
"I'm afraid Ellen, you'll set me down, as really wicked---but you don't know all, so don't judge! I wouldn't have aided or abetted an attempt on even his life, for anything--- Wish that he were dead, I must; and therefore , I was fearfully disappointed, and unnerved by terror for the consequences of my taunting speech when he flung himself on Earnshaw's weapon and wrenched it from his grasp.(II, 3, 50)	Temo, Nelly, que me vas a calificar de perversa; pero no lo sabes todo y no tienes medios de juzgarme. Yo no ayudaría ni fomentaría ningún atentado contra su vida por nada del mundo. Deseo con todo mi corazón que se muera , y me quede completamente desilusionada y presa de terror por las consecuencias de las frases que había vertido antes, cuando vi que se precipitaba sobre el arma de Earnshaw y se la arrancaba de la mano (17, 202)
He took to Heathcliff strangely, believing, all he said, (for that matter, he said precious little, and generally the truth,) and petting him up far above Cathy, who was too mischievous and wayward for a favourite. (I,4, 81)	Se encariñó extrañamente con Heathcliff, creyendo todo lo que le decía (en ese asunto hablaba afortunadamente poco , y, generalmente decía la verdad) y mimándole mucho más que a Cathy, que era demasiado traviesa y voluntariosa para ser su preferida (4, 59)

a) Amplificaciones

También, nos encontramos con adiciones innecesarias, fruto de la intervención del traductor. De entre ellas, destacan las que han desvirtuado el sentido del TO:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
" Who can help it? of course I do," she answered. Then I put her through the following catechism--- for a girl of twenty-two it was not injudicious (I, 9, 173)	— ¿Quién puede dudarlo? Pues claro que sí—contestó. Entonces le hice una serie de preguntas que para una muchacha de veintidós años, como yo tenía, eran bastantes sensatas (9, 100).
I advised her to value him the more for his affection (I, 10, 220)	La aconsejé que por eso debía apreciar más el amor de su marido (10, 121)
[...] Wish that he were dead , I must; and therefore, I was fearfully disappointed, and unnerved by terror for the consequences of my taunting speech when he flung himself on Earnshaw's weapon and wrenched it from his grasp (II, 3, 50).	Deseo con todo mi corazón que se muera , y me quede completamente desilusionada y presa de terror por las consecuencias de las frases que había vertido antes, cuando vi que se precipitaba sobre el arma de Earnshaw y se la arrancaba de la mano (17, 202)

Nos encontramos, en todos los casos, con adiciones innecesarias, fruto de la intervención del traductor. El Bachiller Canseco (1947) hace uso del recurso de la amplificación que en algunos ejemplos crea confusión. En el primer ejemplo, esta estrategia crea confusión al lector puesto que Nelly hace únicamente alusión a la edad de Catherine. En los últimos fragmentos, presenciamos la evidente intervención del traductor mediante la técnica de la amplificación en las expresiones «de su marido» y «deseo de todo corazón».

También podemos mencionar algunas expresiones o vocablos que pueden resultar extraños a ojos del lector actual, puesto que podríamos considerarlas como un tanto arcaicas.

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
Time brought resignaton, and a melancholy sweeter than common joy. He recalled her memory with ardent, tender love, and hopeful aspiring to the better world, where, he doubted not she was gone.(II, 3, 64-65)	Con el tiempo su dolor se vio amortiguado y convertido en una melancolía más dulce que la vulgar alegría. Recordaba a su esposa con ardiente y tierno amor, y aspiraba, lleno de esperanza, a un mundo mejor donde no dudaba encontrarse con ella (17, 208-209)
"It's yours, and my turn to go into mourning at present. Who's given us the slip, now do you think?" (II, 3, 68)	—Ahora nos toca a nosotros llevar el luto. ¿Quién cree usted que ha dejado de existir? (17, 210)
"You can't alter what you've done?" he replied pettishly, shrinking from her, "unless you alter it for the worse, by teasing me into a fever!" (II, 9, 192)	—Ya no es posible remediar el mal que me has hecho— replicó despechado, apartándose de ella—, a menos que consigas ponerme nervioso zahiriéndome hasta que me hagas tener fiebre (23, 264)

A continuación, en los tres últimos ejemplos seleccionados, encontramos el uso de los puntos suspensivos por parte del traductor en los párrafos donde E. Brontë hace uso de “---”:

TO (1847)	EL BACHILLER CANSECO (1947) (TM3)
<i>Dear Catherine, my life is in your hands; and you have said you loved me---and if you did, it wouldn't harm you. You'll not go, then? kind, sweet, good Catherine! And perhaps you <i>will</i> consent---and he'll let me die with you!"</i> (II, 13, 253)	Querida Cathy, tienes mi vida en tus manos y has dicho que me quieres; si esto es cierto no te marches... ¿Verdad que no me abandonarás, y tal vez consentirás, y entonces él me dejará morir a tu lado? (27, 290)
Promise to hold your tongue, and before that clock strikes---it wants three minutes of one--- you're a free woman!" (II, 3, 47)	Prométame callar, vea lo que vea, y antes de que aquel reloj dé... (faltan tres minutos para la una), será usted una mujer libre.(17, 200)
"I must obey my own," she replied, "and relieve him from this cruel suspense. The whole night! What would he think? he'll be distressed already. I'll either break or burn a way out of the house. Be quiet! You're in no danger---but, if you hinder me ---Linton, I love papa better than you!" (II, 13, 267)	—Al que debo obedecer es al mío —replicó ella— y no tenerle angustiado si no aparezco en toda la noche. ¡Toda una noche! ¿Qué pasaría? Seguramente que ya estará intranquilo. He de salir de esta maldita casa aunque tenga que prenderle fuego. Y ahora ¡cállate! Tú no corres ningún peligro; pero si tratas de oponerte, Linton... ¡Quiero a mi padre muchísimo más que a ti! (27, 297)

6.1.4.3. Método y técnica de El Bachiller Canseco (1947)

El método utilizado da como resultado una traducción libre. Las técnicas seguidas por el traductor son modulaciones y variaciones que apuntan claramente a un método interpretativo. El traductor hace uso de una redacción cuidada, con algunas expresiones coloquiales inexistentes en el TO. Este método libre, también se caracteriza por el uso de adiciones y amplificaciones, resultado de la inferencia del traductor, que afecta considerablemente a la información del lector meta.

También es destacable mencionar que las expresiones pueden crear cierta extrañeza al lector actual por su literalidad. Además, es destacable señalar que en este texto también publicado durante la dictadura franquista apreciamos la inferencia del traductor en asuntos de religión, como nos encontramos en el TM2.

6.1.4.4. Análisis del lenguaje

Esta retraducción presenta un lenguaje más natural que el TM2 y también encontramos una notable reducción de pronombres enclíticos, en comparación con traducciones anteriores. También, apreciamos la existencia de un tipo de lenguaje arcaico, en menor medida, que también puede resultar extraño al lector actual, y el uso de expresiones poco naturales.

Si partimos de la base de que la traducción de El Bachiller Canseco (1947) ha sido reeditada por la Editorial Edimat, a simple vista al lector actual le podrían parecer extrañas expresiones que hemos señalado como «vive Dios», «de usted» o vocablos como «despabilarse» que evidentemente pertenecen a una época pasada. También el uso de algunos pronombres enclíticos, aunque no tan numerosos como encontramos en el TM1. Este hecho, resalta la importancia del rejuvenecimiento del lenguaje y la necesidad de nuevas traducciones. Todos los ejemplos expuestos en este análisis han sido cotejados con una reedición de *Cumbres Borrascosas*, de Edimat (2012), donde únicamente se hace referencia al Equipo Editorial en la contraportada, sin hacer mención alguna a El Bachiller Canseco. Esta traducción no debería reeditarse en la actualidad puesto que algunos elementos arcaizantes o expresiones podrían crear extrañeza al lector actual.

6.1.4.5. Descripción y análisis de soluciones de traducción

También es destacable mencionar que las técnicas relacionadas con las referencias culturales son deficientes para trasladar el contexto de la novela al lector. El Bachiller Canseco (1947) opta por la neutralización en las categorías de los alimentos y bebidas como se manifiesta en los siguientes ejemplos «bebida caliente» para *gruel* o «comida» y «cena» para *porridge*.

En relación a las alusiones de otras religiones, es posible que las circunstancias que rodearon al traductor en la dictadura franquista incidieran en la traducción. Así pues, el TM3 usa una estrategia de omisión en *praying like a methodist* (II, 3, 42-43). Otro caso de omisión destacable es *Sabbath*. En relación a la ornitología, en concreto apreciamos la creatividad del traductor en el ejemplo de cesta de verduras para *grouse*. A esto, se debe añadir que el acceso a las fuentes de documentación era insuficiente.

A nuestro juicio, el TM3 no sufrió las mismas restricciones editoriales o manipulaciones que el TM2. Se observa una excesiva subjetividad, injerencia del traductor (tal y como encontramos en el TM2, pero de manera completamente distinta). Aunque el texto presenta modulaciones y variaciones relacionadas con el tono, en el que en ocasiones el lector percibe un registro coloquial inexistente en el TO. En relación a la variedad dialectal opta por la neutralización, aunque en ocasiones encontramos un cierto matiz coloquial en el personaje de Joseph.

6.1.5. Castillo (1989)

6.1.5.1. Características de Castillo (1989)

En nuestra opinión, el TM3 es muy acertado en cuanto a su redacción, forma y elección de traducciones si lo comparamos con los tres anteriores. A nuestro juicio, la traducción de Castillo (1989) es una edición importante en la historia de las traducciones españolas de *Wuthering Heights* españolas. Esta traducción también cuenta con un léxico más cercano al lector actual y no es usual encontrar errores de traducción (el número de estos es, de hecho, escaso y posiblemente sean fruto de un lapsus de la traductora). En este texto se toman decisiones por lo general más arriesgadas que en los dos anteriores debido a que alterna dos estrategias de traducción en relación a las referencias culturales. Además, la traductora hace uso de notas a pie de página que resulta beneficiosa para un lector erudito, puesto que entra en contacto con el contexto de la novela, la temática y en definitiva con las referencias culturales, mitológicas y bíblicas.

a) Vocabulario

La traducción de Castillo (1989) destaca por un lenguaje muy cuidado. En esta traducción, encontramos la traducción de nombres propios, a pesar de la época en la que la traducción se realizó. Recordemos que la traductora explicaba que adaptaba la ortografía y únicamente conservaba el nombre de Edgar (Castillo, 1989: 127).

En el TM4 destaca el uso (aunque no tan extendido como en las otras dos traducciones) de la expresión «de usted» o «a usted». Sin embargo, debemos comentar que en este texto encontramos la expresión «de usted», pero no con el sentido posesivo, como ocurría en el TM1. La autora justifica este uso en su nota:

Para el uso del *tú* y el *usted*, traducción del único *you* inglés, hemos establecido previamente unas normas, ni fáciles ni simples, pero que nos han servido para dar coherencia a las relaciones mutuas de los personajes; en ocasiones una misma persona se dirige a otra ya de *tú*, ya de *usted*, según la época o circunstancias de la vida de una y otra (Castillo, 1989: 128)

Los siguientes son algunos ejemplos del pronombre «usted» y las relaciones entre personajes:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
"Eh, dear! Mrs. Dean," she exclaimed "Well! there is a talk about you at Gimmerton. (II,14, 278)	—¡Querida señora Dean! —exclamó—. Bueno, se habla de usted en Gimmerton. (28, 288)
"Mr. Hareton, and the whole set of you will be good enough to understand that I reject any pretence at kindness you have the hypocrisy to offer! I despise you, and will have nothing to say to any of you! When I would have given my life for one kind word, even to see one of your faces, you all kept off. (II, 16, 322)	—El señor Hareton y todos ustedes tengan a bien entender que yo rechazo cualquier aparente amabilidad que tengan la hipocresía de ofrecerme. Les desprecio y a ninguno de ustedes tengo nada que decirle. Cuando hubiera dado mi vida por una palabra amable, aun ver uno de sus rostros, todos se apartaron (30, 301).
"No, no, I'll allow nothing of the sort! Are you acquainted with the mood of mind in which, if you were seated alone, and the cat licking its kitten on the rug before you , you would watch the operation so intently that puss's neglect of one ear would put you seriously out of temper?" (I, 7,	—No, no, no voy a permitir semejante cosa. ¿No conoce el estado de ánimo en el que, si usted estuviera sentada solitaria, y el gato lamiendo a sus gatitos en la alfombra delante de usted , observaría la operación tan intensamente que si la gata dejara de limpiar una sola oreja, la pondría

135)	nerviosa?(7, 193)
'Mr. Hareton will ask the master to send you up-stairs, if you don't behave!' I said. He had not only twitched his shoulder but clenched his fist, as if tempted to use it (32, 179).	—El señor Hareton pedirá al amo que la mande a usted arriba, si no se comporta. No ha levantado solo los hombros, también ha cerrado los puños, como si estuviera tentado de emplearlos (32, 439).

b) Errores de traducción

Tal y como se mencionaba al comienzo de este capítulo, en el TM4 no hay una presencia destacada de errores de traducción, como ocurría en las anteriores. No obstante, podemos señalar algunos:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
I'll read it , for I keep it yet. Any relic of the dead is precious, if they were valued living (12, 73)	— La leí ; la guardo todavía. Cualquier reliquia de un muerto es preciosa si se le estimaba en vida (13, 268)
That Friday made the last of our fine days for a month. In the evening the weather broke: the wind shifted from south to north-east , and brought rain first, and then sleet and snow (17, 97).	Aquel viernes fue el último que hizo bueno durante un mes. Por la tarde el tiempo cambió; el viento soplando de sur a sureste , trajo lluvia primero y granizo y nieve después (17, 301)
As he was the first to injure, make him the first to implore pardon ; and then—why then, Ellen, I might show you some generosity. But it is utterly impossible I can ever be revenged, and therefore I cannot forgive him. (17, 103).	—Puesto que él fue el primero en injuriarme, que sea el último en implorar perdón. (17, 311)
[...] ---I lifted my hand to push the panels aside, it struck the table-top! I swept it along the carpet, and then, memory burst in---my late anguish was swallowed in a paroxysm of despair -- -I cannot say why I felt so wildly wretched ---it must have been temporary derangement for there is scarcely cause---[...] (I, 12, 281- 282)	[...] levanté la mano, abrí los paneles y tropecé con la mesa , la pasé por la alfombra y se me despejó la memoria: mi reciente angustia quedó ahogada en un paroxismo de desesperación (12, 258)

Nelly Dean en el capítulo 13 (volumen I) tiene intenciones de leerle a Lockwood la carta que Isabella Linton le dirigió tras contraer matrimonio con Heathcliff. Sin embargo, sus intenciones no resultan lo suficientemente específicas en la traducción de Castillo (1989), en la que se modifica el tiempo del verbo (de futuro a presente). En el segundo ejemplo, existe un error en el TM4 a la hora de mencionar la referencia del viento. En el tercer ejemplo, se expresa el sentido opuesto, puesto que los vocablos *the first* se traducen como «el último».

También en esta traducción encontramos errores que no parecen responder a ninguna otra razón más que al descuido o al lapsus de la traductora. Por ejemplo, existe un fragmento en el que Catherine le relata sus delirios a Nelly. Castillo (1989) describe la escena como si ocurriese realmente en Thrushcross Grange pero Cathy únicamente está recordando su infancia, en un momento en el que tenía la intención de abrir los paneles de la cama en la que solía dormir de niña en su antiguo hogar (*Wuthering Heights*), es decir la protagonista no tiene la intención de hacerlo en ese momento (está en su habitación de Thrushcross Grange). En segundo lugar, en el TM4 no se refleja que la mano sea la

que se tropieza con la mesa. Este error podría producir en el lector una momentánea confusión a la hora de situar la acción.

A continuación, los siguientes ejemplos muestran de nuevo el lapsus de la traductora:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
Catherine took a sly look at him, expressing small admiration. (21, 117)	Catalina le echó una ligera mirada que expresaba cierta admiración (21, 349)
I set the extinguisher on the flame, receiving as I did so a slap on my hand and a petulant 'cross thing!' I then quitted her again, and she drew the bolt in one of her worst, most peevish humours.	Puse el apagavelas sobré la llama, y al hacerlo recibí un lapo en la mano y un petulante «mal genio», la dejé de nuevo y ella echó el cerrojo en uno de sus peores arrebatos de mal humor (21, 355)
Before passing the threshold, I paused to admire a quantity of grotesque carving lavished over the front, and especially about the principal door, above which, among a wilderness of crumbling griffins , and shameless little boys, I detected the date "1500," and the name "Hareton Earnshaw," [...] (I, 1, 4-5)	Antes de cruzar el umbral me detuve para admirar la cantidad de esculturas grotescas esparcidas por la fachada, sobre todo en la puerta principal, en la que, entre una maraña de grifos [Ø] que se desmoronaban y niños impúdicos, detecté la fecha «1500» y el nombre «Hareton Earnshaw» (1, 133)

Castillo desvirtúa la información del TO. La expresión «una ligera mirada» hace pensar quizás en una posible confusión de la traductora con el término *slight*. En el segundo ejemplo, el vocablo *slap* se traduce como «un lapo», algo que le extrañará al lector del TM4 puesto que Cathy (hija), ha sido educada por Edgar Linton y por Nelly como una señorita de época. En el desarrollo de la novela, el lector se familiariza con sus arrebatos y su naturaleza caprichosa pero nunca con unos modales tan groseros. Finalmente, la expresión «una maraña de grifos que se desmorona» no transmite la misma idea puesto que Castillo (1989) omite el vocablo *wilderness* y el TO parece sugerir la entrada a un mundo inhóspito. En el último ejemplo, la última oración aparece en el TM4 como parte del diálogo de Nelly Dean, cuando el TO pertenece a la narración:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
The floor was of smooth, white stone: the chairs, high-backed, primitive structures, painted green: one or two heavy black ones lurking in the shade . In an arch, under the dresser, reposed a huge, liver-coloured bitch pointer surrounded by a swarm of squealing puppies, and other dogs, haunted other recesses (I, 1, 6)	El suelo era liso, de piedra blanca; las sillas de respaldo alto, de forma anticuada, pintadas de verde; una o dos —negras y pesadas— estaban ocultas en la sombra . En un arco que se formaba bajo el aparador reposaba una enorme perra de muestra de color rojizo oscuro, rodeada de un enjambre de cachorros todos chillando, y otros perros se cobijaban por los rincones (1, 133-134)
He went up the walk, and entered the house; but, instead of Hindley, Heathcliff appeared on the door stones, and I turned directly and ran down the road as hard as ever I could race, making no halt till I gained the guide post, and feeling as scared as if I had raised a goblin (I, 11, 247-248)	Se fue por el sendero y entró en la casa, pero en lugar de Hindley fue Heathcliff el que apareció en el escalón de la puerta. Me di la vuelta al momento y corrí camino abajo, más deprisa de lo que nunca pude correr, sin parar hasta que llegué al mojón de guía, tan espantada como si hubiera visto un duende . (11, 243)

En la novela, la temática de lo sobrenatural adquiere una especial relevancia (como explicamos en el capítulo 2) y debe reflejarse con fidelidad. En esta traducción se pierden algunas personificaciones

que la autora incluye en estas primeras páginas de la obra. Si recordamos la que tiene lugar cuando Lockwood habla de las sillas, como se detalla a continuación, *lurking in the shade* (I, 1, 2), el verbo «estar» no refleja la misma idea que *lurk*. En este ejemplo, Castillo (1989) parece haber pasado por alto el contexto sobrenatural; pues tan sólo se menciona que los perros «se cobijaban por los rincones». A nuestro juicio, la traductora debería haber sido más meticulosa al acercar al lector al contexto sobrenatural del primer capítulo. Así pues, el vocablo «rondar», por ejemplo, habría sido un equivalente más acertado. En el último ejemplo, se omite la referencia al miedo que sienten personas supersticiosas como Nelly, puesto que *raise* hace referencia a «invocar».

Además, existen también otros ejemplos donde se expresa el sentido contrario o se desvirtúa información del TO:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
Time had little altered his person either. There was the same man; his dark face rather sallow, and more composed, his frame a stone or two heavier, perhaps, and no other difference (II, 15, 297)	El tiempo le había cambiado un poco. Era la misma persona: su rostro moreno, un poco más cetrino y más sosegado, el cuerpo algo más pesado quizás, esa era toda la diferencia (29, 414)
How changed I found him, even in those few days! He lay an image of sadness, and resignation, waiting his death. Very young he looked: though his actual age was thirty-nine ; one would have called him ten years younger, at least. He thought of Catherine for he murmured her name. I touched his hand, and spoke (I, 14, 287)	¡Qué cambiado lo encontré, aun en tan pocos días! Tendido, era la imagen de la tristeza y de la resignación esperando su muerte. Parecía muy joven. Aunque su edad era treinta y un años , se hubiera dicho que era diez años más joven, por lo menos (28, 410)
He managed to continue work till nine o'clock, and, then, marched dumb and dour , to his chamber. (I, 7, 123)	[...] se las compuso para seguir trabajando hasta las nueve, y luego se fue, duro y terco , a su habitación.

En el primer ejemplo, Castillo (1989) expresa el sentido opuesto sobre el aspecto de Heathcliff tras el paso de los años. Pero sin duda alguna, muchos de los errores presentes en esta edición tienen su origen en el lapsus de la traductora, como puede ser el hecho de afirmar que la edad de Edgar Linton sea de «treinta y un años», a pesar de que en realidad este personaje está más cerca de los cuarenta, tal y como se indica en el TO *His actual age was thirty-nine*. Así pues, el lector del TM4 puede considerar sorprendente el comentario de Nelly Dean que aparece en ese capítulo a continuación, *Very young he looked*. En el último ejemplo, encontramos un error de equivalencia en «duro».

c) Omisiones

En estos ejemplos, si tenemos en cuenta que esta traducción pertenece a una de las casas editoriales más prestigiosas, en principio, debemos pensar que este tipo de omisiones corresponde a una acción involuntaria:

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
He is scarcely a degree dearer to her than her dog, or her horse. It is not in him to be loved like me: how can she love in him what he has not?' (14, 86)	Apenas la quiere poco más que a su perro, o a su caballo. No está en su poder que le ame como a mí. ¿Cómo puede amar en él lo que no tiene? (14, 281)
[...] It is strong enough to make me feel pretty certain that he would not chase me over England , supposing I contrived a clear escape; and therefore I must get quite away. I've recovered from my first desire to be killed by him. I'd rather he'd kill himself! (I, 3, 40)	Este odio es lo bastante intenso para perseguirme por toda Inglaterra , en el supuesto de que yo consiguiera una buena huida; por lo tanto, tengo que irme lejos. Me he curado de mi primitivo deseo de que me matara; preferiría que se matara a sí mismo. (17, 303-304)
I began to doubt whether he were a servant or not; his dress and speech were both rude, entirely devoid of the superiority observable in Mr. and Mrs. Heathcliff; his thick, brown curls were rough and uncultivated, his whiskers encroached bearishly over his cheeks , and his hands were embrowned like those of a common labourer, still his bearing was free, almost haughty; and he showed none of a domestic's assiduity in attending on the lady of the house. (I, 2, 20-21)	Empecé a dudar si sería un criado o no. Su vestimenta y su habla eran zafias y del todo privadas de esa superioridad evidente en el señor y la señora Heathcliff; sus abundantes rizos castaños eran bastos y descuidados, sus patillas se extendían hirsutas por su rostro y sus manos estaban curtidas como las de un vulgar labrador.

Los pensamientos de Heathcliff se omiten en cierto modo, puesto que el TM4 no especifica que Edgar sólo aprecia a Catherine un poquito más que al perro de esta, tal y como se indica en el TO. En el segundo ejemplo, si nos centramos en la relación de Heathcliff e Isabella, Castillo (1989) desvirtúa el sentido de la oración. En el TM4, Isabella cree que los sentimientos de su esposo son lo bastante intensos como para perseguirla por toda Inglaterra, sin embargo en el TO indica todo lo contrario, es decir, Heathcliff prefiere perder de vista a Isabella precisamente a causa del desprecio que siente hacia ella. Isabella califica este desprecio de Heathcliff como *strong enough to make me feel pretty certain that he would not chase me over England*. En el último ejemplo, se describe a Heathcliff como a un oso, y esta referencia no se respeta en el TM4, que simplemente expresa: «sus patillas se extendían hirsutas por su rostro».

d) Modulaciones

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
Kenneth was perplexed to pronounce of what disorder the master died. I concealed the fact of his having swallowed nothing for four days, fearing it might lead to trouble, and then, I am persuaded he did not abstain on purpose; it was the consequence of his strange illness, not the cause (II, 20, 341)	Kenneth estaba muy inseguro sobre de qué enfermedad había muerto el amo. Yo le oculté que no había ingerido nada en cuatro días, por temor a que nos trajera problemas, por otra parte, estoy persuadida de que no lo hizo con intención: fue la consecuencia, no la causa, de su extraña enfermedad. (34, 327)
It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I	Me degradaría ahora casarme con Heathcliff; él no sabrá nunca cuánto le amo, y eso no es porque sea guapo, Neli, sino porque es más que yo misma (9, 212).

am. (I, 9, 179)

En el primer ejemplo, encontramos una modulación en el TM4, puesto que lo que se expresa en el TO es que el doctor Kenneth estaba perplejo y no pudo certificar de qué había muerto Heathcliff. En el segundo ejemplo, nos encontramos ante una de las frases más celebres de la obra en el capítulo noveno, tras la petición de Edgar, y en concreto se trata de su relación con Heathcliff. La expresión «Es más que yo misma» afecta al énfasis, puesto lo que realmente pretende resaltar Catherine es que [Heathcliff] es más que ella misma.

e) Dialecto

En esta edición no se ha intentado trasladar al TM el dialecto de Joseph. La traductora ha preferido limitarse a no establecer ningún tipo de diferencia. De hecho, existen algunos casos en los que la elección de los vocablos es desacertada ya que estos serían más propios para un hablante mucho más culto que este personaje.

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
"Aw wer sure he'd sarve ye eht ²⁰⁹ ! He's a grand lad! He's gotten t'raight sperrit in him! He knows---Aye, he knows, as weel as Aw do, who sud be t'maister yonder---Each, ech, ech! He mad ye skift properly! Ech, ech, ech!" ²¹⁰	—Estaba seguro de que os echaría. Es un bravo mozo . Se está avivando su espíritu en él. Sí, él sabe, tan bien como yo lo sé, quién tendría que ser el amo aquí. Y os ha echado como debía (24, 270)
Goooid-fur-nowt madling! yah desarme pining froo this tuh Churstmás, flinging t' precious gifts uh God under foot it 'yer flaysome rages! Bud, aw'm mista'en if yah shew yer sperrit lang. Will Hathecliff bide sich bonny ways, think ye? Aw nobbut wish he muh cotch ye i' that plisky. Aw nobbut wish he may."(I, 13, 324) ²¹¹	¡Mujer inútil! Merecerías ayunar hasta navidad; tirar los preciosos dones de Dios por los suelos con esa insensata ira pero, o mucho me equivoco, o no mostrará mucho tiempo esas energías. ¿Aguantará Heathcliff tan buenas maneras, usted cree? Solo quisiera que la hubiera cogido en esta rabia, eso quisiera (276).

En el primer ejemplo el orden de los adjetivos es de hecho demasiado formal, al encontrarse la mayoría de ellos precediendo al sustantivo «bravo mozo». Este orden se corresponde con las estructuras sintácticas del TO (sujeto precedido de adjetivación). En este fragmento, además de encontrar una omisión de la tonalidad exclamativa, apreciamos una falta de énfasis en el TM4. Las interjecciones del personaje *Ech, ech, ech!* desaparecen y el lector meta no percibirá el mensaje como los lectores del original. En el segundo fragmento tampoco aparece ninguna muestra de un rasgo dialectal:

²⁰⁹*Sarve ye eht*: punish you, give you what's coming; *skift*: move.

²¹⁰ "I was sure he'd serve you out! He a grand lad! He got the right spirit in him! He knows —Aye, he knows, as well as I do, who should be the master yonder —hee, hee, hee! He's made you skip (*skift*) properly! hee, hee, hee! (Lavín Camacho, 1984: 276)

²¹¹ Good-for-nothing fool (*madling*)! You deserve to go to starving (*pinning*) from now till Christmas, flinging the gifts of God underfoot in your frightful rages! But, I shall be (*Aw'm*) mistaken if you shoe your spirit long. Will Heathcliff put up (*bide*) with such fine ways, think you? I only wish he may catch you in that rage (*plisky*). I only wish he may". (Transcripción de Lavín Camacho, 1984: 175-176).

6.1.5.2. Presencia del traductor.

Esta traducción es aceptable en la actualidad y sigue estando presente en las casas editoriales, aunque han pasado 26 años desde su primera publicación. En esta sección podremos encontrar cierta literalidad en algunas expresiones.

TO (1847)	CASTILLO (1989) (TM4)
Linton complied; and had he been unrestrained , would probably have spoiled all by filling his epistles with complaints and lamentations; but his father kept a sharp watch over him; and, of course, insisted on every line that my master sent being shown; [...] (II, 11, 235)	Linton accedió, pero si no hubiera sido frenado , probablemente lo hubiera echado todo a perder llenando sus epístolas de quejas y lamentos, pero su padre le vigilaba muy de cerca y desde luego insistía en que se le mostrara cada línea de mi amo. (25,
"Will you come, chuck?" I'll not hurt you. No! to you, I've made myself worse than the devil. Well, there is one who wont shrink from my company! By God! she's relentless. Oh, damn it! It's unutterably too much for flesh and blood to bear, even mine." (II, 20, 408)	—¿Quieres venir, monada? No te haré daño. No, para ti me he vuelto peor que el diablo. Bien, hay quien no rehuirá mi compañía. ¡Por Dios! Es inflexible. ¡Maldición! Es indeciblemente demasiado para que lo soporten carne y sangre, aunque sean las mías. (34, 326)
Mr. Linton, on his part, spent his time in the library, and did not inquire concerning his wife's occupations. Isabella and he had had an hour's interview, during which he tried to elicit from her some sentiment of proper horror for Heathcliff's advances; but he could make nothing of her evasive replies, and was obliged to close the examination, unsatisfactorily; adding, however, a solemn warning, that if she were so insane as to encourage that worthless suitor, it would dissolve all bonds of relationship between herself and him. (I, 1, 267-268)	Isabela y él habían tenido una entrevista de una hora, durante la cual intentó sacarle algún sentimiento de legítimo horror por los atrevimientos de Heathcliff, pero no pudo conseguir nada de sus respuestas evasivas y se vio obligado a cerrar el interrogatorio sin resultado. Añadió, sin embargo, una solemne advertencia: que si era tan loca como para alentar a tan indigno pretendiente, rompería toda relación entre ella y él. (11, 181)
I wasted no condolences on miss, nor any expostulations on my mistress, nor did I pay attention to the sighs of my master who yearned to hear his lady's name, since he might not hear her voice. (1, 12, 270)	No malgastaba compasión hacia la señorita, ni protestas hacia la señora, ni prestaba gran atención a los suspiros del amo, que deseaba oír el nombre de su esposa, ya que no podía oír su voz (12, 252)
"I shall have naught to do wi' you, and your mucky pride, and your damned, mocking tricks!" he answered. 'I'll go to hell, body and soul, before I look sideways after you again! side out of t' gait, now; this minute!' (II, 18, 359)	—No tengo nada que ver contigo, ni con tu asqueroso orgullo, ni con tus malditas burlas. Antes me iría al infierno en cuerpo y alma que volver los ojos a ti de nuevo. ¡Vete de aquí al instante! (32)
'Nay, you'll be ashamed of me every day of your life,' he answered; 'and the more ashamed, the more you know me; and I cannot bide it.' (32, 182)	—No, te avergonzarás de mí todos los días de tu vida, tanto más cuanto más me conocieras , y no lo podría sufrir (32, 443)

Una de las principales características del TM4, ya mencionada, es la mayor naturalidad en la expresión y un cierto distanciamiento del TO (es decir, una menor literalidad), lo cual resulta en una traducción más aceptable en la actualidad, en comparación con los TMs anteriores, que son, por lo general, más cercanos al TO. Sin embargo, observamos ejemplos como la expresión *It's unutterably too much* que suena literal en español y es necesario que el traductor haga uso de alguna técnica como la explicitación para lograr una redacción más natural en el TM. En cuanto al lenguaje utilizado por Hareton en los dos últimos ejemplos, existen también algunas expresiones que parecen más elaboradas y literales; la expresión «volver los ojos a ti» puede resultar extraña al lector. Además, a nuestro juicio, la elección de «volver a mirar por ti» sería más natural para el lector meta. En el último ejemplo observamos el mismo fenómeno; «tanto más cuanto más» no suena natural.

6.1.5.3. Método y técnicas de Castillo (1989)

Como ya se ha indicado en el análisis, no se han tenido en cuenta suficientemente algunas referencias a lo sobrenatural, algo tan relevante en la temática de la novela y que hemos explicado con detenimiento en el estudio previo a nuestro análisis. Rosa Castillo es la primera traductora de las cuatro traducciones analizadas que ha recibido una formación universitaria específica como filóloga (Gil García, 1993: 308). De lo que se conoce de los anteriores autores es que eran escritores y traductores sin formación; ni en los años 20 ni en los años 40 había una formación específica de traducción en España.

Castillo (1989) sigue un método filológico erudito en el que el lector entra en contacto con el contexto histórico-social de la obra, etc., gracias a la adición de comentarios críticos, filológicos o históricos en el TM. Este método requiere de un estudio de documentación detallado por parte del traductor y su destinatario es un público erudito.

Castillo (1989) hace uso de la técnica de la modulación. En este caso, la traductora modifica los sentimientos de los personajes. Del mismo modo, hemos encontrado algunos errores en la expresión de los sentimientos de Catherine. Con respecto al dialecto utilizado en la obra, hay una nota explicativa al respecto: «de fuerte influencia escandinava y perteneciente al dialecto northern» (Castillo, 1989: 138). Considero que esta referencia al dialecto, que aparece mencionado por primera vez en las traducciones, es insuficiente. Se debe respetar la intención de la autora que creó un personaje que se dirige a sus señores con un tono inapropiado, de fuertes creencias religiosas y maleducado. Así, pues la solución que el traductor tome en relación al diálogo de este personaje es realmente importante. Castillo debería haber intentado reproducir el dialecto, que es característico de Joseph pero que también usan Zillah, Hareton y algún otro personaje secundario, aunque en ese caso de una forma aislada. Con esto, reiteramos nuestra idea de que los prólogos y notas del traductor son necesarios para justificar ciertas técnicas a la hora de abordar la traducción. En el caso del personaje de Joseph, tampoco se aprecia un gran esfuerzo a la hora de reproducir su lenguaje.

6.1.5.4. Análisis del lenguaje de la traducción

Tanto el método, como las soluciones aportadas, indican que la prioridad de la traductora ha sido reproducir el sentido del original utilizando los recursos de la LM. En esta traducción no hay variaciones o innovaciones significativas con respecto al lenguaje del original, salvo aquellos rasgos distintivos de la forma de redactar de cada traductor. A nivel léxico, la selección de términos es muy cuidada, como se manifiesta en los ejemplos «lluvia pertinaz» (15, 289), «labios exangües» (15, 291) «pelo hirsuto» (13, 270) o «embites invernales» (17, 301).

6.1.5.5. Descripción y análisis de soluciones de traducción

En esta traducción encontramos tres sustantivos, *porridge*, *siẓar* y *farthing*, que se han mantenido en su forma original y aparecen explicados en notas a pie de página. Es destacable mencionar que en el apartado de referencias culturales, hemos visto el esfuerzo por aplicar técnicas como la amplificación anotada, amplificación, y salvar el máximo de información perdida en la transferencia lingüística. En relación a los elementos de índole cultural, para cuya comprensión es necesaria una consulta específica la traducción se caracteriza por una serie de rasgos (que son, en muchas ocasiones, también, técnicas de traducción). Esta es la única de los traductores que presenta distinta variedad de estrategias y en algunas ocasiones opta por el método de la extranjerización con el propósito de dar a conocer elementos de la cultura victoriana. El empleo que hace Castillo (1989) a lo largo de sus traducciones de dos métodos diferentes podría hacernos dudar de si la traductora tenía entre sus objetivos dar a conocer aspectos de la cultura victoriana a los lectores españoles, ya que un método propicia este conocimiento (extranjerización) y mediante el uso de otro (domesticación) se manifiesta su determinación por acercar el texto inglés al lector español. Esta es la característica más notoria de la traducción de Castillo (1989) y, a nuestro juicio, su aparición revela la voluntad del traductor por explicar algunos aspectos de la cultura victoriana. De esta forma, podemos concluir que Castillo (1989) es, de los cinco traductores seleccionados, quien más propicia el conocimiento de la cultura victoriana por parte de los lectores españoles, pues les ofrece la versión original del elemento seguida de una aclaración cultural. Es curioso que en su nota introductoria Castillo (1989) mencione: «hemos intentado ofrecer al lector español un texto de lectura agradable, exento de todo lo que pueda chocar por extranjerismo o por ser ajeno a nuestra lengua», ya que, sin embargo, mantiene estos sustantivos en su forma original. Castillo (1989) transmite el legado cultural de E. Brontë mediante el uso de notas a pie de páginas para los respectivos vocablos con objeto de clarificar el sentido al lector meta: *gruel*, *negus*, *farthing* y *siẓar*. Sin embargo, parece tener problemas con las variedades ornitológicas; no se encuentra ninguna nota a pie de página en estos casos.

6.1.6. D'Amonville Alegría (2012)

6.1.6.1. Características de D'Amonville Alegría

En mi opinión, el TM5 es, por lo general, y si lo comparamos con los dos anteriores, el más acertado en cuanto a su redacción. A su favor está el hecho de que es el más reciente de los cinco y que la traductora ha accedido a estudios universitarios en lengua y literatura. En comparación con traducciones del siglo pasado anteriores, el TM5 resulta carente de ejemplos destacados.

a) Vocabulario y expresiones

La traducción presenta un lenguaje muy cuidado y traduce las expresiones con mucha naturalidad. No obstante, destaca el uso (aunque no tan extendido como en las otras dos traducciones) de la expresión «a usted», con el propósito de diferenciar las relaciones entre personajes:

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)
At fifteen she was the queen of the country-side; she had no peer : and she did turn out a haughty, headstrong creature! I own I did not like her, after her infancy was past; and I vexed her frequently by trying to bring down her arrogance; [...] (I, 8, 145)	A los quince años, la niña era la reina de la comarca. ¡No tenía parangón , y aquello la volvió cada vez más caprichosa y altanera! Tengo que admitir que yo ya no la quería como cuando era niña, y muchas veces la hacía sufrir para ver si conseguía bajarle los humos (I, 8, 85)
[...] she was not artful , never played the coquette, and had evidently an objection to her two friends meeting at all: [...] (I, 8, 148)	Como no era una persona artera y nunca coqueteaba, no quería que sus dos amigos coincidieran, [...] (I, 8, 86)
" Perfectly right ; if people be right to marry only for the present. And now, let us hear what you are unhappy about. Your brother□ will be pleased ... The old lady and gentleman will not object, I think---you will escape from a disorderly, comfortless home into a□ wealthy respectable one; and you love Edgar,□ and Edgar loves you. All seems smooth and easy ---where is the obstacle?" (I, 9, 175-76)	Ha obrado usted muy bien, en la medida en que alguien hace bien en casarse porque solo piensa en el presente. Y ahora, oigamos por qué es usted desgraciada. A su hermano le dará una alegría... No creo que los señores Linton pongan ninguna pega, saldrá usted de una casa caótica e incómoda para entrar en otra respetable, Edgar la ama a usted y usted a él. Todo parece ir sobre ruedas , ¿dónde está el problema? (I, 9, 101)
"Resign her to God, as it is, sir," I answered, "and if we should lose you ---which may He forbid---under His providence, I'll stand her friend and counsellor to the last. (II, 11, 231)	—Encomiéndela a Dios, sin más, señor —contesté—, y su le perdemos a usted , Dios no lo quiera, yo seguiré siendo amiga y consejera de su hija hasta el final, si la Divina Providencia no lo impide (II, 11, 313)

b) Errores

Sin duda, muchos de los errores presentes en esta edición parecen tener su origen en el lapsus de la traductora. Indudablemente, estos errores podrían haberse evitado puesto que la traductora ha obtenido una formación académica adecuada y ha podido acceder a monografías especializadas.

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)
To beard a magistrate in his strong-hold, and on the Sabbath, too! where will their insolence stop? Oh, my dear Mary, look here! (I, 6, 108)	¡Hay que ver, desafiar a un magistrado en su baluarte, y además en domingo! ¡Qué insolencia! (I, 6, 64-65)
[...] -- I lifted my hand to push the panels aside, it struck the table-top! I swept it along the carpet, and then, memory burst in -- my late anguish was swallowed in a paroxysm of despair -- [...] (12, 67)	[...] Era la primera vez que dormía sola y, al despertar de un ligero y triste sueño, después de pasarme la noche llorando, levanté la mano para abrir los paneles... ¡y di contra el tablero de la mesa! ²¹² Arrastré la mano por la alfombra y entonces me invadieron los recuerdos, y un ataque de desesperación ahogó mi angustia reciente. (I, 12, 155)
I thought her conduct must be prompted by a species of dreary fun; and, now that we were alone , I endeavoured to interest her in my distress (1, 9)	Pensé que quizá la conducta de la joven respondiera a una suerte de broma macabra y aproveché que estábamos solos para procurar despertar su interés por mi situación (I, 9, 24)
"Injured!" I cried angrily, "If he's not killed, he'll be an idiot! Oh! I wonder his mother does not rise from her grave to see how you use him. You're worse than a heathen --- treating your own flesh and blood in that manner!" (I, 9, 167)	—¿Daño? —grité furiosa—. ¡Si no le ha matado, le habrá dejado usted idiota! ¡Oh! Lo raro es que su madre no se haya levantado de la tumba para ver cómo le trata. ¡Es usted peor que un salvaje ! ¡Mire que maltratar de esta manera a un ser que lleva su propia sangre ! (I, 9, 96)
And, so it was; he turned abruptly, hastened into the house again, shut the door behind him; and, when I went in a while after to inform them that Earnshaw had come home rabid drunk, ready to pull the old place about our ears , [...] (I, 8, 161)	Y así fue. De pronto, dio media vuelta, entró en la casa corriendo y cerró la puerta tras de sí. Y cuando más tarde entré a decirles que Earnshaw había vuelto a casa borracho como una cuba y dispuesto a tirar la casa abajo (I, 8, 93)
On opening the little door, two hairy monsters flew at my throat, bearing me down, and extinguishing the light, while a mingled guffaw , from Heathcliff and Hareton, put the copestone on my rage and humiliation.	Fui a abrir la portezuela y dos monstruos peludos se me tiraron al cuello, dieron con mis huesos al suelo y apagaron la luz, mientras unas carcajadas conjuntas de Heathcliff y Hareton ponían techo a mi rabia y humillación (I, 1, 26)
I felt stunned by the awful event; and my memory unavoidably recurred to former times with a sort of oppressive sadness (II, 20, 411)	Aquel horrible suceso me dejó anonadada. No podía evitar que mi memoria retrocediera a tiempos pasados con una suerte de tristeza opresiva (II, 20, 407-408)

Sabemos que la familia Linton son terratenientes y el señor Linton, al igual que más tarde su hijo Edgar siguiendo los pasos de su padre, es *magistrate*, una figura que emerge a mitad del siglo XIV. No se debe confundir el término jurídico inglés *magistrate* con el español magistrado, puesto que el significado de dichos vocablos no se corresponden entre sí. Mientras que el *magistrate* inglés es un juez de paz o *justice of peace*, el magistrado español hace referencia a un juez superior (Alcaraz Varó, 2005: 333).

Este fragmento viene a reforzar que la familia Linton una familia bien situada tanto desde el punto de vista social como económico, puesto que los *magistrates* o jueces de paz, a pesar de no recibir retribución alguna por el trabajo realizado, pertenecen a la alta burguesía o pequeña nobleza, gozan de unos ingresos anuales no inferiores a 100 libras y tienen el privilegio de poder ser designados por el monarca (García Sáez, 2007: 216).

Este dato queda de manifiesto en el capítulo VI de la novela, cuando descubren a Catherine Earnshaw junto con Heathcliff espiando a los residentes de la casa de Thrushcross Grange y el señor

²¹² Este error también se observaba en Castillo (1989).

exclama: *To beard a magistrate in his strong-hold, and on the Sabbath, too! where will their insolence stop?* En este segundo ejemplo, D'Amonville Alegría (2012) hace uso de los puntos suspensivos inexistentes en el TO, que a nuestro juicio, aumentan el énfasis del mensaje del TM. Además, la protagonista es la que se da el golpe con el tablero de la mesa, mientras que el TO refleja que es la mano. En el último ejemplo, la traductora ha desvirtuado el sentido de la expresión *to pull the old place about our ears*. El editor Lavín Camacho (1984: 103) indica que esta expresión hace referencia a «armar un cisco».

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)
I remember the master, before he fell into a doze, stroking her bonny hair---it pleased him rarely to see her gentle---and saying--- "Why canst thou not always be a good lass, Cathy?"(I, 9, 93)	Recuerdo que el amo, antes de sumirse en un duermevela, había estado acariciando los hermosos cabellos de su hija, porque rara vez tenía el placer de verla cariñosa, y le dijo: —¿Por qué no puedes ser siempre una niña buena, Cathy? (I, 9, 57)
"No, to be sure not---I should only pity him---hate him, perhaps, if he were ugly, and a clown ."(I, 9, 173)	—Eso es cierto. Si fuera feo y ridículo solo conseguiría darme lástima, y hasta puede que llegase a odiarle (I, 9, 100)

En el primer ejemplo, es destacable mencionar que *rarely* tiene el significado de *exceedingly*, según la edición de Lavín Camacho (1984: 74) y la Norton Critical Edition (5, 59). Si tomamos como referencia a las ediciones anotadas, la traductora comete un error, debido a que el significado es el contrario, en este caso, al señor Earnshaw le agradaba ver a Catherine muy cariñosa. En el segundo ejemplo, D'Amonville Alegría (2012) traduce *clown* como ridículo. Además, nótese cómo reduce el énfasis de la autora en *No, to be sure not*.

c) Omisión

En los ejemplos que a continuación se exponen, encontramos algunos ejemplos de omisiones

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)
We all kept as mute as mice a full half-hour, and should have done longer, only Joseph, having finished his chapter, got up and said that he must rouse the master for prayers and bed.	Nos quedamos todos callados durante una buena media hora, y habríamos seguido así si Joseph, al terminar el capítulo, no se hubiera levantado diciendo que había que despertar al amo para rezar las oraciones y llevarle a la cama (I, 3, 57)
"It's twenty years," mourned the voice, "twenty years, I've been a waif for twenty years!"(I, 3, 53)	—Han sido veinte años —lloró la voz—, veinte años. ¡Llevo veinte años errando sin techo! (I, 3, 36)
I went to hide little Hareton, and to take the shot out of the master's fowling piece which he was fond of playing with in his insane excitement, [...] (I, 8, 161)	Yo fui a esconder al pequeño Hareton y a descargar la escopeta del amo, porque solía jugar con ella en su delirante excitación, [...] (I, 8, 93).
"Frances pulled his hair heartily; and then went and seated herself on her husband's knee, and there they were, like two babies, kissing and talking nonsense by the hour--- foolish palaver that we should be ashamed of (I, 3, 42)	>>Frances tiró a Heathcliff del pelo con ganas y luego fue a sentarse en el regazo de su esposo; y allí se quedaron como dos criaturas durante varias horas, besándose y diciendo tonterías por los codos, una verborrea estúpida y vergonzosa (I, 3, 30).
"I'm not jealous of you," replied the mistress, I'm jealous for you . Clear your face, you shan't scowl at me! If you like Isabella, you shall marry her. But, do you like her, tell the truth, Heathcliff? There, you wont answer. I'm certain you don't!" (I, 11, 251)	—No estoy celosa —repuso el ama [Ø]—. Me preocupa. ¡Vamos, pon buena cara, no me frunzas el ceño! Si te gusta Isabella, te casarás con ella. Pero, ¿realmente te gusta? Di la verdad, Heathcliff. ¿Ves?, no contestas. ¡Estoy segura de que no te gusta! (I, 11, 140)

En el primer fragmento seleccionado, nos encontramos ante una omisión de una de las figuras literarias más utilizadas por Brontë, el símil. A continuación, en el segundo ejemplo se omite el vocablo *waif*. Según la definición que proporciona el OED: «(2) b. *esp.* A person who is without home or friends; one who lives uncared-for or without guidance; an outcast from society; an unowned or neglected child. En el segundo ejemplo, nos encontramos de nuevo ante una omisión del símil *as mute as mice*. En el tercero, el adjetivo *fowling* hace referencia a un arma de caza, que se pierde en el TM4. En el último ejemplo, la omisión reduce el énfasis.

d) Modulaciones

A continuación, se exponen los siguientes ejemplos donde se produce un cambio de enfoque, de punto de vista o de categoría de pensamiento con respecto a la formulación del TO puede ser léxica o estructural.

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)
"What is that apathetic being doing?" she demanded, pushing the thick entangled locks from her wasted face. "Has he fallen into a lethargy, or is he dead?" (I, 12, 271)	—¿Qué está haciendo ese insensible ? —preguntó, apartando de su rostro macilento los gruesos y enmarañados rizos. —. ¿Está aletargado o ha muerto? (I, 12, 150)
What can I do for Cathy? How must I quit her? (II, 11, 231)	¿Qué puedo hacer por Cathy antes de abandonarla? (II, 11, 312)
I could doubt no more--- he was dead and stark! (II, 20, 410)	Ya no me cupo la menor duda; ¡estaba muerto y bien muerto! (II, 20, 410)
"What is it to you?" he growled, "I have a right to kiss her, if she chooses, and you have no right to object---I'm not <i>your</i> husband <i>you</i> needn't be jealous of me!" (I, 11, 251)	—¿Y a ti qué te importa! —gruñó él—. Tengo derecho a besarla, si ella me deja, y tú no tienes ningún derecho de impedirlo (I, 11, 139)
"Judas! Traitor!" I ejaculated "you are a hypocrite too, are you? A deliberate deceiver. " (I, 11, 249)	—¡Judas! ¡Traidor! —exclamé—. Además, eres un hipócrita. La seduces con segundas , ¿no es así? (I, 11, 139)
"God forbid that he should try!" answered the black villain---I detested him just then. "God keep him meek and patient! Every day I grow madder after sending him to heaven!" (I, 11, 250)	—¡Dios no quiera que lo intente! —contestó el canalla (yo le odiaba en aquel momento)—. ¡Dios le conserve la docilidad y la paciencia! ¡Cada día estoy más ansioso por mandarle al cielo! (I, 11, 139)

Respecto al primer ejemplo, la definición que proporciona el DRAE para flemático, «(3.) Tardo y lento en las acciones»; «(4.) adj. Tranquilo, impasible» no se corresponde con el equivalente de *apathetic*, que es apático, por lo que el lector percibe cierta modulación en el TM5. En el segundo ejemplo, D'Amonville Alegría (2012) entiende el significado de los vocablos de origen dialectal; sin embargo, esta no queda reflejada en el TM5. Según el OED, II. 5. *trans.* «To dread, fear, be afraid of». Y para *rue* «To feel sorrow or grief, especially because of a personal circumstance or prevent; to lament». En el ejemplo la traductora pone un énfasis inexistente en las palabras de Nelly Dean, puesto que el vocablo *stark* indica la rigidez del cuerpo de Heathcliff. En el tercer ejemplo, D'Amonville Alegría varía la tonalidad de Heathcliff y opta por una exclamativa. Además, obsérvese que en el primer ejemplo la modulación en «La seduces con segundas» expresa menos énfasis en el TM5 y realmente la protagonista

describe a Heathcliff como a un embustero. En el último ejemplo, no se expresa el sentido del TO, es decir que Heathcliff está cada día más loco.

e) Dialecto

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (2012) (TM5)
It's yon flaysome, graceless quean, ut's witched ahr lad, wi' her bold een, un' her forrard ways ---till---Nay! ²¹³ It fair brusts my heart! He's forgotten all E done for him, un made on him, un' goan un' riven up a whole row ut t' grandest currant trees, i' t' garden!" (II, 19: 373)	Es su asquerosa y puerca reina la que embrujó al chico con sus ojos atrevidos y su descaró, hasta el punto...¡No! Se me parte el corazón! ¡Olvidó todo lo que hice por él y lo que hice de él: destrozó toda una hilera de los groselleros negros más grandes del jardín! (II, 19: 387)
"Tak these in tuh t' maister, lad,' he said, 'un' bide theare; Aw's gang up tuh my awn rahm. This hoile's norther mensful, nor seemly fur us---we mun side aht, and seearch another!" (II, 25, 364)	—Llévalos al amo, chico —dijo—, y quédate allí. Yo subo a mi propio cuarto, Este sitio no es de hombres , ni es decente para nosotros. ¡Tenemos que ir a buscar otros! (II, 25, 383)
"Thear that's t'father!" he cried. 'That's father! We've allas summut uh orther side in us---Niver heed Hareton, lad---dunnut be 'feard---he cannot get at thee!" ²¹⁴ (II, 10, 217)	»—¡Ahí lo tiene, ahí está el padre! ¡Ahí está el padre! Siempre heredamos de uno o de otro lado. No te preocupes, Hareton, chico, no tengas miedo, ¡no puede ponerte las manos encima! (II, 10, 306)
Mim! mim! mim! ²¹⁵ Did iver Christian body hear owt like it? Minching un' munching! Hah can Aw tell whet ye say? ²¹⁶ " (II, 13, 310)	¡Estirada, estirada, estirada! ¿Algún cristiano oyó alguna vez hablar así? ¡Estirada y ñoña! ¿Cómo puede entender nadie lo que dice? (II, 13, 169-170)

Tello Fons (2011: 279) afirma que «el comportamiento de Joseph no ajusta a los patrones de aquella época (ni de ninguna)», tal y como encontramos en los ejemplos. En el primer ejemplo, el OED en su primera acepción define al vocablo *quean* como «Originally: a woman, a female. Later: a bold or impudent woman; a hussy; *spec.* a prostitute». En este caso, la traductora parece no haber estado acertada en la traducción, porque parece confundir el vocablo *quean* con «reina». Además, «mujerzuela» o «fresca» podrían haber sido soluciones más cercanas al TO. Tampoco parece haber escogido la solución acertada para *graceless*. En el segundo ejemplo, el vocablo *mensful* parece haber ocasionado también problemas. Los editores de la *Norton Critical Edition* (Sale & Dunn, 1990: 32, 239), también especifican que se refiere a *proper*. El OED, por su parte, hace referencia a su origen («*Eng. regional (north.), Sc., and Irish English (north.)*») y lo define como «Proper, seemly, decent, discreet; polite, well-

²¹³ It's your horrible graceless jade (Cathy) that has bewitched our lad, with her bold eyes (*een*), and her forward ways —till Nay! Transcripción al inglés estándar de Lavín Camacho (1984: 341).

²¹⁴ «There, that's the father! [...] That's the father! We've always got something of either side in us —Never mind, Hareton, lad, don't be afraid —he cannot get at you!» Lavín Camacho (1984: 276)).

²¹⁵ El editor Lavín Camacho explica en una nota a pie de página «mim! mim!: OED: «sc. And dial. (imitative of the action pursuing up the mouth). Joseph intenta ridiculizar la pronunciación aparentemente afectada de Isabella». Lavín Camacho (1984: 168-169).

²¹⁶ «Did ever Christian body hear anything like it? Mincing and mumbling! How can I tell what you are saying?» Lavín Camacho (1984: 169). Los editores de la *Norton Critical Edition* (Sale & Dunn,) indican en una nota a pie de página que *minching un' munching* corresponde a *mincing and mouthing*. 1990: 107).

mannered, hospitable; neat, tidy». La traductora, en este caso, parece no haber consultado monografías especializadas, puesto que selecciona «no es de hombres». En el tercer ejemplo, sí se refleja la intencionalidad del TO, haciendo uso de la explicitación. Además como Sale & Dunn (1990, 24: 276) indican «something of (the) other side (i.e., something inherited from Heathcliff)», lo que nos sugiere el uso de una edición monolingüe especializada. Si nos centramos en el último ejemplo, el OED proporciona la siguiente definición para *mim*:

El OED indica sobre el vocablo. «Origin uncertain. Perhaps imitative of the action of pursing up the mouth Compare *MIMP n. and adj.*, *MUM n.¹*, *int.*, and *adj.*».

orig. and chiefly *Sc. And Brit. regional*.

(a) adj. Reserved or restrained in manner or behaviour, esp. in a contrived or priggish way; affectedly in el modest, demure; primly silent, quiet; affectedly moderate or abstemious in diet (*rare*). Also (occas.) of a person's appearance

b). adv. Esp. Of speech: primly, affectedly. Now rare

Si consultamos el vocablo *Mimp*:

(1). A prim, or affectedly modest or demure, woman.

(2). The action or result of pursing up the lips, esp. in a prim or demure expression.

A nuestro juicio, y según la aclaración de Lavín Camacho y el OED, Joseph parece estar imitando a la pronunciación de Isabella. D'Amonville (2012) en este caso opta por una solución «estirada» que expresa el sentido de la expresión pero no que Joseph está intentando imitarla. Este detalle implícito en el TO, podría explicarse mediante una amplificación. El significado de *mouthing* según el OED es «(2.) Of speech, etc.: characterized by grandiloquence or pomposity. *Obs.*» y para *mincing*: «(a.) Of speech, manner, behaviour, physical features, attributes, etc.: affectedly dainty, elegant, or mannered». A nuestro juicio, «pomposa» y «remilgada », soluciones aportadas por la traductora Castillo (1989) se acercarán más al TO.

6.1.6.2. Presencia del traductor en el TM5

En esta sección podremos comprobar las adiciones que realizó D'Amonville Alegría (2012) en su traducción para conseguir una redacción más natural²¹⁷ y acorde con la española. En concreto, destacan ciertos ejemplos en los que el TM5 explicita información que en el TO está implícita. En

²¹⁷ En relación a la naturalidad y a los textos Newmark (1987:43) afirma: «sí en la inmensa mayoría deben garantizar: a) que su traducción tenga sentido; b) que suene de modo natural: que esté escrita en un lenguaje corriente y que los modismos y palabras se adecuen a este tipo de situación». Además, el autor especifica «uno sólo podrá hacer esto si se desentiende provisionalmente del texto de la LO y lee su propia traducción como si el original no existiera».

ocasiones, como ocurre en estos ejemplos, la traductora considera que ciertas expresiones necesitan una aclaración en español. En la siguiente tabla encontramos dos ejemplos, el primero de ellos de este tipo:

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)
"Oh the evil is that I am not jealous, is it?" cried Catherine. "Well, I won't repeat my offer of a wife---It is as bad as offering Satan a lost soul--- Your bliss lies, like his, in inflicting misery --- [...] (I, 11, 253))	—¡Ah! Entonces lo malo es que no estoy celosa, ¿es eso? — exclamó Catherine —Muy bien, no volveré a preocuparme de buscarte una esposa. Sería como ofrecer a Satanás un alma condenada. Igual que él, tú sacas una suprema satisfacción en hacer todo el daño que puedes (11, 140)
" But does it not show great weakness? " pursued she. "I'm not envious---I never feel hurt at the brightness of Isabella's yellow hair, and the whiteness of her skin; at her dainty elegance, and the fondness all the family exhibit for her (I, 9, 219)	—Pero ¿no crees que demuestra una gran debilidad con eso? —prosiguió ella—. Yo no soy celosa, nunca he envidiado el cabello rubio y lustroso de Isabella, ni la blancura de su piel, ni su exquisita elegancia, ni el cariño que le profesa toda la familia (I, 9, 123)

En este ejemplo se introducen precisiones inexistentes en el TO y además se omite el símil. En el segundo ejemplo, podríamos considerar que D'Amonville Alegría (2012) está facilitando al lector la narración, amplificando la oración y sustituyendo la tonalidad del TO, por una más directa. En ocasiones, aun así, y debido a la propia naturaleza del TO, el traductor considera que ciertas expresiones necesitan una aclaración en español. La traductora realiza, a veces, cambios en la redacción, con el objetivo de reflejar de mejor forma el contenido del TO y hacer la expresión más natural al lector meta.

a) Amplificación y explicitación

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)
I could not hinder myself from pondering on the question-- "Had he had fair play?" Whatever I did that idea would bother me: it was so tiresomely pertinacious that I resolved on requesting leave to go to Wuthering Heights, and assist in the last duties to the dead. (II, 3, 69)	No podía evitar plantearme la siguiente cuestión: ¿habían provocado su muerte? Aquella idea, de forma tan agotadoramente pertinaz que al final resolví pedir permiso para ir a Cumbres Borrascosas a ayudar con las últimas obligaciones al difunto (II, 3, 228)
"I am afraid, Nelly, I shall lose my labour ," he muttered to me (II, 7, 142).	—Me temo, Nelly, que este va a frustrar todos mis planes —masculló dirigiéndose a mí—. (II, 7, 267)
"I'm nearly distracted, Nelly!" she exclaimed, throwing herself on the sofa. "A thousand smiths' hammers are beating in my head! (II, 2, 261)	—¡Estoy volviéndome loca, Nelly! —exclamó, dejándose caer en el sofá—. ¡Siento como si me golpearan mil martillos de herrero en la cabeza! (II, 2, 148)

En el primero de ellos, encontramos dos adiciones: la primera («por mucho que intentase evitarla») indica el intento por aclarar al lector que a Heathcliff la idea no le dejaba tranquilo. En cuanto al segundo ejemplo presenta otra adición de información implícita en el TO, y además la traductora opta una variación del sujeto, el pronombre «este» se refiere a Hareton. También, encontramos la técnica de la modulación y en consecuencia, el lector meta percibe el TM con un tono más informal. En ocasiones existen expresiones que necesitan una amplificación en español con el propósito de hacer una redacción más natural, como encontramos en el tercer ejemplo «por mucho que intentase evitarla, se

apoderó de mí», pero en la que también claramente apreciamos la injerencia del traductor, tal y como ocurre en el último ejemplo.

En otros casos, la traductora opta por el uso de los puntos suspensivos, cuando las oraciones en el TO finalizan con el guión:

TO (1847)	D'AMONVILLE ALEGRÍA (TM5) (2012)
The soft thing looked askance through the window-- -he possessed the power to depart, as much as a cat possesses the power to leave a mouse half killed, or a bird half eaten--- (I, 8, 159-160)	El pobre miró hacia la ventana de reajo. Parecía tan incapaz de marcharse como lo sería un gato de dejar un ratón medio muerto o un pájaro a medio comer... (I, 8, 92)

6.1.6.3. Método y técnicas de D'Amonville Alegría

La traductora es una excelente redactora y proporciona una gran naturalidad a la traducción. Gracias a su formación académica obtenemos una traducción donde encontramos una excelente competencia traductora. Recordemos que la traductora obtuvo su licenciatura en Lengua y Literatura Iberoamericana además de su formación postgrado en *Edición* en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es una profesional de la traducción literaria y ha estado a cargo de varias editoriales como las editoriales *Kairós* y Herder en Barcelona.

La posibilidad de poder consultar diccionarios de diferentes épocas o monografías específicas de Emily Brontë o el acceso a ediciones electrónicas de textos (y el ahorro de tiempo que ello supone), o el simple hecho de trabajar con herramientas especializadas en traducción favorece la realización del trabajo.

El TM5 pueda considerarse como una traducción comunicativa. Su objetivo es conseguir la misma finalidad que en el TO, de tal modo que produzca el mismo efecto en el receptor debido a que mantiene la comprensión y reexpresión del TO. El TM5 se caracteriza por leves modulaciones y omisiones. También hace uso de la técnica de la amplificación con el propósito de conseguir una redacción más natural. Sin embargo, en algunos casos apreciamos la injerencia de la traductora, puesto que al querer dar naturalidad al texto sigue una técnica más libre. En esta traducción no encontramos ejemplos de literalidad, que sí están presentes en la traducción de Castillo (1989). Con esto, mi propósito es reiterar la importancia de la retraducción, puesto que ya han pasado 26 años.

Respecto a la variación del tono, es la traductora que más respeta la intencionalidad comunicativa de E. Brontë. Las soluciones textuales aportadas nos parecen adecuadas aunque quizá debería haber proporcionado una explicación sobre la variedad dialectal utilizada (aunque esta decisión dependa en numerosas ocasiones de imperativos editoriales) en el texto o haber intentado reproducirlo. A excepción de algún error de comprensión en vocablos de origen dialectal, la traductora debería haber intentado reproducir el dialecto, teniendo en cuenta que Tello Fons (2011, 2012), realizó un estudio de la variedad dialectal de la novela y además propuso una solución para el dialecto de Northern.

6.1.6.4. Análisis del lenguaje

El lenguaje de la novela está muy cuidado. Una de las principales características del TM5, ya mencionada, es la mayor naturalidad en la expresión y un cierto distanciamiento del TO (es decir, una menor literalidad), lo que resulta en una traducción más aceptable en la actualidad, en contraste con los otros textos, que son, por lo general, más cercanos al TO. En cuanto a la conservación de la información, D'Amonville Alegría (2012) respeta el contenido. La competencia traductora de D'Amonville Alegría (2012) se manifiesta también en una desverbalización satisfactoria que arroja mínimos errores en el nivel de reexpresión. Ha sido fiel en los aspectos semánticos e intencionales de la autora, con un índice de desviación muy mínimo que afecta principalmente a palabras y sintagmas, aunque en varias ocasiones encontramos cierta intervención.

Aunque se debe señalar que omite algunas personificaciones y modulaciones que desvirtúan la traducción del original, respeta la tonalidad de la autora en su totalidad. La traductora también ha sido fiel al receptor, para quien ha mantenido el sentido y los valores expresivos del TO con un grado de desviación muy bajo. Se puede concluir que se trata de una buena traducción en la que se ha logrado mantener la fidelidad a los principios comunicativos y traductológicos.

6.1.6.5. Descripción y análisis de soluciones de traducción

La traducción de D'Amonville Alegría (2012) aborda el estudio de los ámbitos culturales presentes en el texto origen con una buena documentación. La traductora opta por la domesticación, en concreto es la única que opta por el doblete (adaptación y descripción) para solucionar la problemática que plantea la ornitología. También, en relación a las bebidas, la traductora sigue la técnica de la amplificación para el vocablo *Mulled ale*, mediante la cual se explica un concepto cultural de la cultura meta dentro de la propia traducción. Como conclusión, podemos afirmar que la autora se ha documentado correctamente y observamos en algunos ejemplos como *without benefit of clergy!* (II, 13, 269-70) donde opta por la técnica de la amplificación para que el lector meta entienda el trasfondo histórico.

Es destacable mencionar que en este caso, la traducción de D'Amonville Alegría (2012) es la única que ha optado por mantener la división de la novela en dos volúmenes, tal y como ocurriría desde la primera publicación de la obra, y que se ha respetado en la edición tomada para el análisis. De este modo, la novela consta en todas estas traducciones de treinta y cuatro capítulos en lugar de los catorce y veinte originales del primer y segundo volumen respectivamente. Aparentemente, no parece existir ningún motivo para la adopción de tal medida por parte de los traductores, y por tanto, el hecho merece ser destacado.

Otro rasgo a destacar es la falta de interacción entre el traductor y el público lector, como encontramos en la traducción de Castillo (1989). Además, también es relevante que no se haga uso de ningún tipo de paratexto o prólogo introductorio.

6.2. Valoración de los TM

En el análisis comparativo uno de nuestros propósitos era la evolución de las traducciones españolas de *Wuthering Heights*, obra escogida por ser una novela traducida a la lengua española²¹⁸ en numerosas ocasiones. En nuestro estudio seleccionamos un corpus de cinco traducciones (4 de ellas siguen siendo representativas en el mercado literario español puesto que se venden en catálogos como Iberlibro o Amazon y han sido reeditadas por otras ediciones, con o sin revisiones). El año 1942²¹⁹ supuso el inicio de la retraducción, pues desde 1921 no se publicaron nuevas traducciones. Los motivos por los que se eligieron estas cinco traducciones fueron los siguientes:

La traducción de Cebriá de Montoliu fue la primera publicada en España (1921), y su análisis nos permitiría observar un envejecimiento del lenguaje a la misma vez que entenderíamos la importancia del rejuvenecimiento del lenguaje. Seguidamente, la traducción de G. de Luaces (1942) sigue estando presente en librerías, puesto que la editorial Aldevara la reeditó en 2010²²⁰ con las modificaciones correspondientes consideradas oportunas por la editorial. También tuvimos presente qué traducciones de G. de Luaces (1942) habían sido reeditadas y en este caso consultamos la tesis doctoral de Ortega Sáez (2013) para documentarnos sobre el traductor y el caso de *Jane Eyre*²²¹.

Además, cotejamos algunas ediciones actuales y finalmente observamos que en concreto una de ellas había sido reeditada sin modificaciones sustanciales. Por este motivo, se consideró analizar la

²¹⁸ Véase el Catálogo de la Biblioteca Nacional.

²¹⁹ La editorial La Nave también publica ese año la traducción de Pérez Ferrero.

²²⁰ La traducción seleccionada para nuestro estudio fue la primera edición de la Editorial Destino, en la que encontrábamos un prólogo sobre la vida de E. Bronte, que analizamos en el capítulo 3 (aunque este no parece bajo la firma de G. de Luaces). Ortega Sáez (2012: 143) indica que la traducción ha sido revisada y modificada pero que no se especifica que esos cambios hayan sido modificados por esa editorial. Nosotros hemos cotejado esta nueva edición con la edición de Luaces (1942) y estamos de acuerdo en que la nueva edición ha sido revisada. Motivos para decir esto de que la edición ha sido revisada. Como propuesta esta propuesta no la pongas en una nota. Debe ir en las conclusiones de futuras investigaciones, sería muy interesante investigar sobre los cambios que se han llevado a cabo en esta nueva reedición de 2010, puesto que en nuestro estudio una de las características que hemos observado es cierta manipulación en asuntos de religión, tales como expresiones de índole religiosa inexistentes en el TO.

²²¹ La autora en una nota a pie de página comenta que los herederos de G. de Luaces contactaron con la ACEtt con el propósito de tramitar la «Aceptación de herencia debido a que traducciones se han publicado después de su fallecimiento». La autora explica en una nota a pie de página que han comenzado una batalla legal aunque posiblemente G. de Luaces cediera los derechos de autor, aunque que los traductores cedieran sus derechos de autor era algo que ya Arturo del Hoyo comentaba en entrevista realizaba a Rodríguez Espinosa: «[...] a día de hoy los herederos de G. de Luaces, quienes han contactado con ACEtt (Asociación Colegial de Escritores de España), se encuentran tramitando la denominada ‘Declaración de herederos’ y la ‘Aceptación de herencia’ para poder reclamar los derechos de autor de las traducciones de G. de Luaces que se han publicado desde su fallecimiento. Es muy probable que G. de Luaces cediera los derechos al editor o que ni siquiera se le planteara la cuestión en aquella época (cf. Rodríguez Espinosa 1997) por lo que el desenlace de esta batalla legal es incierto a día de hoy» (Ortega Sáez, 2012: 139).

traducción de *Wuthering Heights* de El Bachiller Canseco, publicada por primera vez en la editorial Aguilar en 1947, y reeditada por la editorial Edimat (2012) bajo el nombre del Equipo Editorial²²². Ante la presencia de traducciones del franquismo en el mercado literario actual se formuló una pregunta de investigación: ¿qué se pierde el lector contemporáneo con esta traducción? La siguiente traducción elegida fue la de Castillo (1989) por la importancia que le da la traductora a las referencias culturales con notas y ampliaciones. Finalmente, seleccionamos a D'Amonville Alegría (2012) puesto que su traducción se publicó en el último año que abarca nuestro estudio.

Como puntos de referencias básicos al desarrollo de nuestra investigación hemos tomado al traductor y el método que ha utilizado para traducir. A partir de la traducción realizada, hemos intentado averiguar qué proceso ha seguido el traductor (cómo ha realizado su labor), y cómo es el resultado obtenido. Partimos de los siguientes postulados:

— Los postulados de la Escuela de la Manipulación abordaban el fenómeno de la traducción desde una nueva perspectiva centrada en el poder del traductor para incidir sobre la visión del original que comunica al lector de la cultura meta (García González, 2010: 156). En nuestro estudio, es interesante que tanto el traductor como el lector sean conscientes de esto, ya que no se puede pasar por alto la idea de que el fenómeno de la manipulación ha ocupado un lugar en las traducciones de *Wuthering Heights*.

—Toury (2004) entiende la traducción como un fenómeno cultural, y en segundo lugar cree que este fenómeno en cuestión pertenece a la cultura meta (la cultura que lo propone es la que realmente condiciona la traducción: obras, autores, formas de traducir).

—El traductor debe tener siempre presente que el texto tiene un autor que escribe dentro de un contexto y un lector que lo lee dentro de otro contexto diferente.

Nuestra forma de operar, ha ido en sentido contrario al del traductor. Partiendo del producto, a través de su análisis, hemos intentado descubrir las estrategias aplicadas para llegar al resultado, y hemos evaluado su adecuación al tipo de texto y fines comunicativos del TO, en relación a las soluciones aportadas.

La razón para seleccionar *Wuthering Heights* de texto se debió a:

- a) Esta obra una serie de peculiaridades que condicionan su traducción: percibimos un acto de creación por parte de un emisor que persigue la originalidad; al igual que encontramos distintos registros, tonos y una temática diversa.

²²² La editorial Edimat ha reeditado en numerosas ocasiones *Cumbres Borrascosas*. No hemos podido cotejar si todas las ediciones que han sacado al mercado pertenecen a la traducción de El Bachiller Canseco (1947) pero sí doy fe de al menos una edición de 2012 en papel es idéntica a la de El Bachiller. Este hecho había sido comentado con anterioridad por López Folgado (2011).

- b) Las dificultades lingüísticas, extralingüísticas y contextuales que entraña la traducción de textos literarios, permite el análisis de una mayor variedad de aspectos que otros tipos de textos.

1) La aplicación práctica del método teórico propuesto basado en dos fases, según el modelo de 1) cumplimiento de una etapa externa del proceso de traducción que incluye el conocimiento del TO, pero también de la época y del autor así como de ciertos condicionamientos históricos, socio-culturales o políticos que puedan afectar al TO y al TM.

2) Cumplimiento de una etapa interna basada en la comparación del TO con los TMs y de los TMs entre sí de aspectos discursivos y estilísticos nos permite sacar determinadas conclusiones sobre el grado de fidelidad y calidad de las cinco traducciones comparadas con respecto al TO (Valero Garcés, 2007: 322).

Como pasos previos a la realización del análisis, llevamos a cabo dos tareas de acercamiento a la obra y a la labor del traductor, consistentes en: un estudio documental sobre la autora y época de publicación, que nos permitió establecer las dificultades previas que presentaba el texto. A nuestro juicio, el proceso que debe seguir todo traductor al abordar una traducción literaria consiste en: un estudio preliminar de la autora y de la obra (apartados que abordamos en nuestro estudio en el capítulo 1, (vida, época victoriana, contexto social y ambiental de la obra) y en el capítulo 2 (publicación, características de la obra, temática y personajes e influencias literarias, mitológicas etc.), lo que nos ha permitido un acercamiento en profundidad al TO.

Nuestro estudio ha servido para profundizar, por una parte, en la particular situación de la literatura traducida en los primeros años de la posguerra y, por otra parte, para indagar en el tipo de producto que se ofrecía al público lector. Los principios y objetivos formulados a lo largo de nuestro trabajo han intentado cuestionar y dar respuesta a los aspectos que puedan aportar datos encaminados a mejorar el trabajo de aquellos que están relacionados con la práctica de la traducción: traductores, estudiantes, didactas y revisores o críticos. Tal y como Valero Garcés afirma, «Dicho método teórico no es definitivo ni cerrado puesto que pueden integrarse nuevas operaciones o técnicas o bien dejar sin realización práctica algunas de las propuestas al no ser relevantes en el caso de la obra literaria y sus traducciones objeto de estudio» (2007: 322). Las conclusiones a las que hemos llegado para las cinco traducciones sometidas a nuestro modelo de análisis son las siguientes:

6.2.1. Valoración de los TM atendiendo a aspectos discursivos y estilísticos

a) Diferencias socio-culturales

La presencia de ciertos elementos de índole cultural presenta, nuevamente, retos al traductor. La forma en la que los traductores solucionan este tipo de dificultades varía en cada TM. Como se observará a continuación, cada traducción se caracteriza por una serie de rasgos (que son, en muchas ocasiones, también, técnicas de traducción). Hemos partido del estudio de las referencias culturales partiendo del contexto de la obra (época victoriana y contexto geográfico y ambiental de Yorkshire).

Del análisis realizado, podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, es destacable el hecho de que la mayoría de los traductores se encaminen hacia la estrategia de la domesticación, por lo que se pierde la especificidad cultural. En segundo lugar, a través de la variedad y cantidad de soluciones encontradas se puede apreciar el vacío lingüístico que se puede llegar a establecer entre la novela y un traductor poco familiarizado con las referencias culturales ornitológicas. El juicio que emitimos sobre el uso que los traductores hacen de las referencias culturales lo hacemos con respecto a uno de los objetivos fundamentales de nuestra investigación: determinar en qué medida el uso de esta metodología propicia el conocimiento de la cultura victoriana por parte de los lectores españoles.

En determinadas ocasiones, el traductor debe recurrir a una combinación de unidades para encontrar un equivalente aproximado en la traducción de términos culturales. Además, el traductor tiene que tener en cuenta otros criterios, tales como la función estilística, el contexto social, la posición social de los hablantes y su estatus, a la hora de traducir; es decir el uso particular de una palabra determinada en el contexto cultural de la novela. Los traductores no sólo han de buscar la transmisión del significado, sino también el estilo y el registro del texto.

Además, es destacable mencionar que la conflictividad traductológica no tiene por qué deberse única y exclusivamente a la especificidad cultural, sino que puede tener su origen en una serie de factores ajenos a ella. Entre estos y, aparte de los antes mencionados, podemos encontrar la falta de preparación del traductor y el manejo indebido de libros de referencia. Finalmente, una conclusión obvia de nuestro análisis es que la dificultad planteada por el léxico del TO puede repercutir en la calidad de la traducción del TM.

En los tres periodos del análisis traductológico, los traductores recurren al método de la domesticación a excepción de Castillo (1989). Esta es la única de los traductores que presenta distinta variedad de estrategias.

En vocablos de tan difícil traducción como *moor-game* y *moor-cock* (que, recordemos, no solo podría referirse a la variedad macho de *red grouse* sino también a la de *black grouse*), el hecho de traducirlas por «cerceta», parece ser la solución más rápida y fácil para los traductores, aunque bajo ninguna objeción puede considerarse aceptable. En consecuencia, nos encontramos ante variedades ornitológicas que, al no tener un equivalente en la cultura de destino, resultan difíciles de traducir.

Es destacable mencionar la falta de precisión de algunos traductores al proporcionar distintas soluciones para el mismo vocablo por ejemplo «polenta» y «bazofia» para el vocablo *porridge*; o también nos encontramos ante traductores que optan por la domesticación y la neutralización absoluta, como en el ejemplo del vocablo «cena». Además percibimos una falta de precisión al seleccionar «comida» en la segunda aparición del vocablo. También, hemos observado en nuestro análisis que una de las formas mediante las que el traductor puede conseguir esa exactitud consiste en emplear soluciones que alteren

lo menos posible los elementos originales. Entre estas se cuentan los casos de los préstamos naturalizados, como «yardas», «chelín» o «millas», que imitan la forma del elemento original mediante elementos propios del español.

b) Variación del tono

Como hemos observado, los traductores no siempre han respetado el tono (énfasis, amenaza, duda, admiración) que persigue la autora. Respecto a la variación del tono, es destacable mencionar que las versiones de G. de Luaces (1942) y del Bachiller Canseco (1947) son las que con mayor frecuencia parecen olvidar la intención del autor. En tercer y cuarto lugar le siguen las traducciones Montoliu (1921) y Castillo (1989), esta última la única que justifica el motivo por el que ha realizado algunas variaciones en su nota introductoria (por ser «algunas exclamaciones, tan naturales en el idioma inglés y tan extrañas en el nuestro»)²²³. La traducción de D'Amonville Alegría (2012) es la que más se acerca al TO en este aspecto.

En relación a la variación en el tono, las modificaciones detectadas en las traducciones suelen ser más coloquiales que en el TO, es decir se observa una variación en el registro, que se caracteriza por ser coloquial y por tanto, esto repercute en el diálogo de los personajes y sobre todo en la percepción del lector.

c) Moderación de expresiones

Si centramos ahora nuestra atención en las expresiones que con tono despectivo, exclamativo, irónico que caracterizan a los personajes de la obra, nos encontramos ante moderación de expresiones. En concreto, hacemos referencia a las traducciones de G. de Luaces (1942), El Bachiller Canseco (1947) y Montoliu (1921), siendo, por el contrario, las traducción de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría las que más tratan de aproximarse al TO sin incurrir por ello en una falta de fuerza expresiva.

d) Conservación de nombres propios

En cuanto a la conservación de nombres propios, Cebriá de Montoliu (1921) y G. de Luaces (1942) siguen la tendencia de la época, traduciéndolos a su equivalente español. Es destacable mencionar que Montoliu (1921) trate de buscar el equivalente incluso para el nombre de «Edgardo». Por el contrario, El Bachiller Canseco (1947) sorprendentemente opta por la conservación.

²²³ A mi juicio, una de las figuras literarias que caracterizan a la obra de E. Brontë es la *exclamación* (*exclamatio*). Kurt Spang (1979: 207) la define como «la exclamación es la expresión de los afectos y consiste en la modificación de una oración mediante una pronunciación adecuada y frecuentemente mediante vocativos o intersecciones» (citado en Valero Garcés, 2007: 264).

Con el propósito de acercar al lector al TO, Castillo (1989), tal y como la autora indica, traduce todos los que tienen equivalente en español y adapta la ortografía; el único que no traduce es el nombre de *Edgar* (Castillo, 1989: 127).

Se debe mencionar que se abre un periodo de transición hasta la mitad de los 70, caracterizado por una indecisión al respecto. Desde entonces, la tendencia sigue evolucionando hacia una conservación cada vez mayor. Por tanto, es destacable el hecho de que los nombres propios aparezcan traducidos en Castillo (1989). En el TM5 no encontramos la traducción de nombres propios dada la fecha de publicación de este texto.

Finalmente, aunque no nos hemos detenido en nuestro análisis comparativo en los errores, sí lo hemos hecho en el apartado en el que hemos desarrollado las características de los traductores. En este sentido, se evidencia la falta de preparación del traductor o la poca atención prestada a determinadas dificultades planteadas, que o bien se resuelven incurriendo en errores de traducción, o bien se omiten en el texto, lo que puede suponer también un error y a la vez un vacío de contenido. De este modo las versiones de Montoliu (1921) y El Bachiller Canseco (1947) son las que más veces muestran este fallo, mientras que G. de Luaces (1942) prefiere omitir el texto, pero es la que tiene un nivel más alto de incidencia. El resto también contiene errores pero la frecuencia se reduce bastante y sólo en algunas ocasiones se trata de errores ocasionados por el lapsus del traductor.

En nuestro estudio, es destacable mencionar la traducción de G. de Luaces (1942) que suprime párrafos completos. El procedimiento de la simplificación también lo hallamos en G. de Luaces, seguido de El Bachiller Canseco (1947) que elabora el texto según sus propios fines creativos. Así al hablar de elaboración es la traducción de El Bachiller Canseco (1947) la que más destaca en este aspecto. Le siguen G. de Luaces (1942) (que a la misma vez que suprime parte de un texto amplía otras), Montoliu (1921) y D'Amonville Alegría (2012) y en un porcentaje menor Castillo (1989). El procedimiento contrario, la simplificación es asimismo más evidente en G. de Luaces (1942) seguido de El Bachiller Canseco (1947), lo cual puede parecer simple vista una falta de ética profesional aunque no se puede pasar por alto las circunstancias que rodearon al traductor.

6.2.2. Valoración de los TTs atendiendo a los criterios de adición, supresión y conservación

Valero Garcés (2007: 310) también propone una clasificación de técnicas en tres grupos con la que podríamos llegar a conclusiones similares. En esta nueva perspectiva, la autora considera que los diferentes procedimientos de traducción estudiados podrían agruparse del siguiente modo, dado que aquellos incluidos bajo un mismo epígrafe suelen incluir dichos cambios con respecto al TO, tal y como queda recogido en esta tabla:

Adición: Cambios debidos a diferencias socio-culturales; variación de la estructura interna del original; elaboración versus simplificación.

Conservación: Variación del tono; conservación de estructuras propias del original/ Traducción literal; conservación de nombres propios con equivalencia en el TO.

Supresión: Moderación de expresiones; inadecuación de equivalencias; supresión de relato marginal; error del traductor.

Valero Garcés (2007: 310)

No obstante, la autora hace hincapié en que ni esta clasificación ni el modo expuesto son definitivos (Valero Garcés, 2007: 310). En segundo lugar, es destacable mencionar que no hemos incluido la variación o conservación de las figuras estilísticas dentro de este cuadro²²⁴ porque no nos hemos detenido en nuestro estudio y además consideramos que necesitan un estudio detallado.

A continuación, exponemos nuestras conclusiones:

En primer lugar, si nos centramos en la adición, las traducciones de G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947) son en las que más adiciones encontramos, seguidas de las traducciones de Montoliu (1921), y en un menor porcentaje, Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012). En segundo lugar, en relación a la supresión, de nuevo las traducciones que más información omiten son las de G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947), seguidas de Montoliu (1921), Castillo (1989) y en último lugar D'Amonville Alegría (2012).

Finalmente, en cuanto a la conservación de la información, o parte de ella de una u otra forma, la clasificación podría ser la siguiente. En primer lugar, las traducciones de D'Amonville Alegría (2012), Castillo (1989), seguidas de Montoliu (1921), El Bachiller Canseco (1947) y G. de Luaces (1942). El TM1 es el que mayor tendencia muestra hacia la traducción literal o la conservación de estructuras propias del texto original. La traducción de G. de Luaces (1942) es la que menos tendencia muestra a conservar las características del TO, con adiciones u omisiones no siempre comprensibles a primera vista, como ya hemos comentado en otras ocasiones. Por eso es indispensable tener en cuenta los factores socio-políticos que rodearon al polisistema meta y la ideología del traductor. D'Amonville Alegría (2012) y El Bachiller Canseco (1947) optan por la conservación, mientras que la tendencia en España de la época era la traducción.

Las conclusiones más evidentes concuerdan con los otros métodos aplicados en los que tomamos como referencia los aspectos discursivos y estilísticos. La traducción de Montoliu (1921) muestra tendencia a suprimir elementos que son marginales a la acción o con determinados problemas

²²⁴ Valero Garcés tampoco incluye la variación de figuras literarias en este cuadro aunque sí las evalúa en su estudio.

para el traductor. Este número de omisiones se incrementan en la versión de G. de Luaces (1942). Además, son precisamente las traducciones de G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947) las primeras versiones que muestran también una mayor tendencia a añadir información, pero desde una perspectiva muy diferente (recordemos también que entre estas adiciones encontramos la adición de expresiones religiosas). En la traducción de Montoliu (1921), encontramos adiciones pero en menor grado. Sin embargo, la versión de El Bachiller Canseco (1947), por el contrario, hace alarde de expansión creativa en determinados ejemplos. En las versiones de Castillo (1989) y D'Amonville Alegría (2012) encontramos un grado menor de adición (en este último caso hablaríamos de amplificación). El resto muestran una tendencia más acorde y se ve compensada con la adición en muchos casos.

6.2.3. Valoración de los TM atendiendo al doble aspecto científico y artístico de la actividad traductora.

Newmark (1988: 192) menciona cuatro aspectos fundamentales que se deben tener en cuenta para poder emitir un juicio sobre una traducción:

Negativo (A)	1. Aspecto científico (<i>Scientific aspect</i>) 2. Traducción como habilidad (<i>Translation as a craft or skill</i>)
Positivo (B)	3. Traducción como arte (<i>Translation as an art</i>) 4. Estilo (Gusto personal) (<i>Taste</i>).

Valero Garcés (2007: 313) en su obra sigue a Newmark (1988: 192), que clasifica estos cuatro aspectos en dos grupos: negativo y positivo. El primer grupo, el negativo está subdividido a su vez por dos aspectos (científico y habilidad) y dentro del grupo positivo, encontramos otra nueva clasificación (arte y estilo). El segundo grupo (B) se considera positivo y tal y como afirma la autora «porque los aspectos que incluye ayudan a valorar la exactitud y la efectividad del TM comparando con el TO, así como el lector al que va dirigido y el posible lugar que dicha traducción puede ocupar dentro del polisistema de la LM» Valero Garcés (2007: 313).

I assume that all translation is partly science, partly craft, partly art, partly a matter of taste. Firstly, science. 'Science' here is a matter of wrong rather than right, and there are two types of scientific mistakes, referential or linguistic. Referential mistakes are about facts, the real world, propositions not words [...] They reveal the ignorance of the translation, or worse, of the writer, which the translator has 'copied'. Linguistic mistakes show the translator's ignorance of the foreign language: they may be grammatical or lexical, including words, collocations or idioms (Newmark, 1988: 189).

En relación al segundo subgrupo (*translation as a craft*) Newmark afirma:

The skill element is the ability to follow or deviate from the appropriate natural usage: pragmatic and persuasive in vocative texts, neat in informative texts, hugging the style of the original in expressive and authoritative texts - you have to distinguish 'right' from odd usage, to gauge degrees of acceptability within a context [...] However, mistakes of usage would be easily identified in a sentence such as 'contemporarily/ for the nonce the railroads are operating/functioning/labouring on bettering/ beautifying/ embellishing their computer liaisons/relations.' These are mistakes of usage, due firstly to an inability to write well, secondly perhaps to the misuse of

dictionary, thirdly to disregard of *faux amis* (deceptive cognates), fourthly to persistent seeking of one-to-one equivalents; fifthly and mainly to lack of common sense (Newmark, 1988: 190).

Esta escala de errores queda resumida por la autora de la siguiente manera:

a) errores en el uso de la lengua o por una falta de uso o mal uso del diccionario.
b) errores por la coincidencia entre ambas lenguas de determinadas palabras (“faux amis”).
c) errores por la insistente búsqueda de un equivalente (“one-to-one equivalent”).
e) errores por una falta de sentido común

(Valero Garcés, 2007: 313)

En relación a la tercera área encontraríamos *translation as an art*, considerada como un factor positivo:

The third area, translation as an art, is a positive factor. It is the ‘contextual re-creation’ described by Jean Delisle, where, for the purpose of interpretation, the translator has to go beyond the text to the sub-text; i.e. what the writer means rather than what he says, or where, for purposes of explanation, he produces an economical of a stretch of language (Newmark, 1988: 190).

Dentro de la cuarta área (*of taste*) haría referencia al gusto personal del traductor, es decir a un factor subjetivo (Newmark: 1988: 191). También, respecto a esta área, Valero Garcés hace referencia al gusto del crítico, evidentemente en este caso el crítico deja de lado elementos de juicio objetivos.

En nuestro caso el resultado sería el siguiente para cada una de las traducciones analizadas:

6.2.3.1. Montoliu (1921)

En este aspecto científico podemos reseñar algunos errores por parte del traductor en cuanto al dominio de la lengua inglesa que derivan de supresiones concretas o falsos amigos o ante la dificultad de trasladar el contenido de una determinada expresión, vocablo o estructura en español; sin embargo queda demostrada su labor como buen traductor (teniendo en cuenta el periodo de publicación de su traducción) al tratar de producir un texto eficaz en el TM y en lo posible cercano al TO, como lo demuestran los numerosos ejemplos de modulación, variación de clase de oración, explicitación, concreción o adaptación aunque observemos que dota a las expresiones de cierta coloquialidad. La traducción de Montoliu (1921) resta fuerza al TM, al resultar, en ocasiones, demasiado forzada para el lector actual.

Si nos centramos en la creación del TM, podríamos decir que Montoliu (1921) trata de seguir al TO, pero gusta de un lenguaje coloquial, que lo aleja del estilo de la autora. Además, nos puede resultar arcaizante, pero indudablemente efectivo en el momento de su publicación. El autor manifiesta un buen conocimiento de la lengua inglesa (teniendo siempre presente la época en la que la traducción se realizó y el difícil acceso a las fuentes de documentación), lo cual le hace cometer errores científicos, concretamente errores lingüísticos. En cuanto al nivel de reexpresión del TM se muestra menos

acertado, debido a que su excesivo apego al sistema de la LO le conduce a una traducción literal. En relación a las referencias culturales, intenta acercar demasiado el TO al TM.

En relación a la traducción como arte, digamos que el hecho de seguir tan de cerca al TO le hace incurrir en algunas variaciones de tono y algún error de expresión. No encontramos un lenguaje sublime, sino más bien un tono coloquial.

6.2.3.2. G. de Luaces (1942)

El estudio realizado del TM2 nos conlleva a unas conclusiones muy diferentes. En el plano científico podríamos apreciar un cierto descuido a la hora de comprender o interpretar correctamente el TO, aunque esto podría justificarse por limitaciones temporales de imperativos editoriales.

Algunos casos claros en los que la simplificación puede considerarse excesiva son sin duda aquellos en los que dos o tres párrafos del TO se reducen a uno solo, mediante la omisión de oraciones. También, otra de sus técnicas es la omisión de oraciones completas, que como hemos constatado en algunas ocasiones el traductor señala en el texto mediante tres asteriscos. En la variedad dialectal también opta por una técnica reduccionista e inserta cierto matiz coloquial, inexistente en el TO. A nuestro juicio, la convergencia de uso de la técnica de amplificación, reducción, y omisión indica cierta complejidad en su metodología.

En cuanto a la destreza del traductor para trasladar el TO al TM, es destacable mencionar las supresiones constantes, inclusive párrafos completos o las aclaraciones de E. Brontë mediante paréntesis, la falta de exigencia (que puede estar justificada) por parte del traductor al trasladar la realidad socio-cultural del TO. En cuanto al gusto del traductor, habría que señalar que su estilo es poco elaborado en algunas ocasiones.

6.2.3.3. El Bachiller Canseco (1947)

En el TM3 podríamos reseñar algunos errores que situaríamos dentro del factor científico debido tal vez a una falta de conocimiento profundo de la lengua inglesa, y también de la autora de la época que reproduce. A nuestro juicio, el texto presenta modulaciones y variaciones relacionadas con el tono y el sentido, además de un registro coloquial inexistente en el TO.

Su intención parece ser únicamente la de trasladar el contenido de la novela desvirtuando el sentido del TO. Esto da lugar a cambios de tono, falta de fuerza expresiva en la que tampoco aparece reflejado el estilo de E. Brontë. El resultado es una traducción en la que el traductor no parece conocer las fuentes del TO ni tampoco encuentra el límite entre su faceta de escritor y traductor.

Si nos centramos en la traducción como un arte, el hecho de que consideremos dicha traducción como una obra de arte, depende directamente de si esa obra es fiel reflejo de su original, y como hemos detectado en el análisis el traductor no se ha centrado en transmitir la intencionalidad

comunicativa de la autora. Como hemos comprobado en el análisis se enumeraron numerosos ejemplos de expansión creativa del traductor, en las que no se respetó el estilo de la autora. Además, de esta traducción interpretativa, también encontramos ejemplos de variación de tono y estilo que se alejan de la intencionalidad comunicativa de la autora. Todo parece indicarnos que nos encontramos ante una traducción interpretativa de la obra.

6.2.3.4. Castillo (1989)

Si evaluamos la calidad del TM4 bajo los cuatro aspectos apuntados podemos concluir que, a nivel científico, Castillo (1989) evidencia un profundo conocimiento de la lengua inglesa y de la autora, tanto como de su época y de la realidad extralingüística que rodea a toda la obra. Aunque en algunos casos comete alguna incorrección en la interpretación de algún vocablo u oración, o encontremos casos de omisiones.

Sin embargo, estamos hablando de una traductora, que se esfuerza por tratar de recrear un texto literario en la LM. Este aspecto se manifiesta en su interés por buscar un término o expresión equivalente cuando se halla ante una dificultad por razones socio-culturales, o busca la ampliación de información de un vocablo para que acercar el TO al lector meta. Por otro lado, su gusto por cierta literalidad no pasa desapercibido y quizás podría haberlo evitado. También, debemos tener en cuenta que la traducción de Castillo se publica en 1989 y puede ser que este sea el motivo por el cual el lector actual percibe cierta literalidad.

La traductora cuida el lenguaje de la traducción y sabe dotarle de un tono elevado y culto. Este aspecto es destacable, teniendo en cuenta el estilo sobrio y austero de E. Brontë y el público al que iba dirigida la novela. Su estudio detallado, le permite acercarse a la propia autora y a la época que recoge, con especial atención al contexto cultural. En cambio, en ocasiones incurre en cambios de tono, cuando lo considera necesario, tal y como justifica en su nota. Además, existen también algunas modulaciones en relación a los sentimientos de los personajes. A pesar de todo ello, esta traducción respeta el estilo de E. Brontë y refleja fielmente el contexto cultural de la novela fielmente.

6.2.5.5. D'Amonville Alegría (2012)

La traductora parece demostrar un buen conocimiento de la lengua inglesa que le impiden cometer un número significativo de errores científicos. La traductora presta atención a los términos y expresiones que utiliza para no incurrir en la traducción literal sin motivo y explica o amplía vocablos con el propósito de acercar el TO al lector meta. Además, busca el equilibrio entre ambas lenguas y permanece atenta a la LM, haciendo uso de la modulación o de la transposición, o introduce cambios cuando lo requieren las diferentes realidades socio-culturales. También hemos encontramos determinados casos de omisión.

Además, se muestra igualmente atenta al léxico y al estilo de modo que el resultado es una buena traducción con una redacción muy cuidada. Únicamente, no sólo busca técnicas para intentar acercar al lector a la cultura origen sino que también respeta el modo de expresión de la autora, el cual intenta reproducir con cierta afinidad gracias a un vocabulario selecto, culto y al respeto por los recursos literarios.

No observamos errores que puedan integrarse dentro del aspecto científico, en todo momento es consciente de que lleva a cabo una labor que requiere rigor metodológico y el conocimiento de ambas lenguas. Este conocimiento le impide caer en una traducción excesivamente literal aunque en algunas ocasiones opta por la improvisación y parece olvidar que trabaja sobre un texto existente en otra lengua.

La traductora es capaz de entender su labor como un arte, y aunque no se muestre muy explícita en determinados casos, tampoco incurre en variaciones de tono. Su gusto literario se dirige hacia un tono moderado, pero a la vez cuidado y en su vocabulario se refleja el estilo de E. Brontë, que logra hacer suyo.

7. Conclusiones

En esta investigación ha sido imprescindible documentarnos sobre la vida de E. Brontë y su entorno para poder entender su obra y recalcar la importancia de las referencias culturales. Para esta investigación, ideamos un análisis traductológico evolutivo con el objetivo de enfatizar la importancia de la retraducción en una novela clásica victoriana que lleva traducéndose en España casi un siglo. Para ello, se propuso un análisis dividido en tres periodos justificados, teniendo en cuenta las circunstancias socio-políticas del polisistema meta que repercutieron en la traducción. Recordemos que nuestra clasificación abarcaba un primer periodo (1921-1941), un segundo periodo (1942-1975) y un tercero (1976-2012) y nos ha permitido comprobar cómo han evolucionado las traducciones. En concreto, hemos analizado con detenimiento las referencias culturales en nuestras traducciones por la importancia que tienen en el TO.

Desde una perspectiva traductológica y lingüística, hemos constatado la existencia de características diferenciadas entre las cinco traducciones, y además percibimos diferentes métodos y técnicas. El hecho de que esto ocurra hace pensar que nos encontramos ante formas de traducir diferenciadas.

La traducción de Montoliu (1921) destaca por su uso del lenguaje arcaico y claramente percibimos un envejecimiento del lenguaje. Así bien, encontramos, en su redacción, pronombres enclíticos y expresiones literales que, hoy en día, resultan antiguos a ojos del lector meta. En el segundo periodo, presenciamos una disminución en el uso de un lenguaje arcaico, aunque, como hemos indicado, es también posible encontrar pronombres enclíticos.

Estas expresiones arcaicas pueden provocar sorpresa o una percepción desvirtuada de los personajes; por tanto, si hoy día se siguen publicando estas traducciones, indudablemente causarán una reacción de sorpresa en el lector meta²²⁵. El Bachiller Canseco (1947), por su parte, también utiliza expresiones que aún podemos considerar como arcaizantes, aunque en menor grado. Estas expresiones indudablemente impactarían al lector actual.

La traducción de Montoliu (1921) es la primera, por lo que el traductor no tuvo ninguna otra versión que consultar; también en esta época el acceso a fuentes de información, monografías

²²⁵ El comercio electrónico ha impulsado a que estas traducciones de épocas pasadas estén a disposición del lector actual. Estas traducciones están catalogadas en portales como *Amazon* o *Iberlibro*. Un lector poco familiarizado con la traducción podría adquirirlas sin conocer su calidad. Aun así, sorprendentemente, no siempre las traducciones de épocas pasadas son más baratas. Si consultamos el portal de *Amazon*, es destacable mencionar que la traducción de D'Amonville Alegria (2012) nueva tiene un coste de 21,76 euros mientras que la de El Bachiller Canseco (1947) de segunda mano cuesta 19,99 euros. Por su parte, la traducción de Castillo (1989) de tapa blanda y nueva cuesta 11,75 euros. La diferencia de coste de las tres traducciones es mínima, mientras que su calidad varía considerablemente.

especializadas y diccionarios era mucho más limitado que en etapas posteriores. El segundo rasgo de esta primera traducción es la presencia de estructuras literales, que dan como resultado expresiones caracterizadas por una falta de naturalidad. Respecto a G. de Luaces (1942), conocemos las circunstancias en las que la traducción se realizó y que posiblemente influyeron en la labor del traductor. Recordemos que G. de Luaces (1942) tuvo que abandonar su faceta de escritor y trabajó como traductor para que su labor fuese reconocida, tal y como en muchos casos ocurría. También gracias al estudio de Ortega Sáez (2013) conocemos que, al estallar la Guerra Civil, el traductor debió dedicarse a la traducción para mantener a su familia, ya que, tras su intento fallido de huir de España, fue encarcelado. Así pues, una de las razones por la que en su texto encontramos omisiones y simplificaciones y este hecho puede deberse a que el traductor necesitara realizar numerosos encargos de traducción para poder sobrevivir.

En el caso de El Bachiller Canseco (1947), el traductor se ocultó bajo un pseudónimo y es imposible conocer si las circunstancias que lo rodearon pudieron repercutir en la traducción. No obstante, la primera traducción de El Bachiller Canseco (1947) se publica en la editorial Aguilar, y gracias a la entrevista de Arturo del Hoyo concedida a Rodríguez Espinosa (1997) conocemos que los derechos de autor en ocasiones se cedían, pudiendo ser este el caso del traductor en cuestión.

Los otros dos textos también presentan errores de traducción, como hemos apreciado en nuestro cotejo, pero su aparición es significativamente menor que en G. de Luaces (1942) y El Bachiller Canseco (1947).

El TM2 se caracteriza por el uso de expresiones de índole coloquial que no se corresponden con el registro del TO. Dicho rasgo confiere a esta traducción una cercanía con la cultura meta. En la traducción de G. de Luaces (1942) se traducían los nombres propios, algo que hoy día se considera inaceptable desde el punto de vista de la traducción. Sin embargo, sabemos que la traducción de G. de Luaces (1942) ha sido publicada recientemente por la editorial Aldevara (en una edición revisada, 2010) y los nombres propios siguen apareciendo traducidos. A nuestro juicio, aunque esta traducción haya sido revisada, en futuros estudios sería muy interesante cotejarlas para comentar los cambios y la percepción que pueda tener de ellas el lector actual. El Bachiller Canseco (1947) también recoge este tipo de expresiones coloquiales, aunque no de forma tan masiva como lo hace el texto de G. de Luaces (1942).

Castillo (1989), por su parte, hace un estudio exhaustivo de la obra y añade notas a pie de páginas explicativas, por lo general, con una finalidad muy evidente: acercar al lector meta al TO y a la cultura victoriana. Además, se caracteriza por distanciarse ligeramente del TO, con el objetivo de obtener una redacción más natural en español, aun manteniendo su fidelidad al inglés. Sin embargo, en algunas expresiones encontramos cierta literalidad; estos rasgos se observan sobre todo en diversas estructuras sintácticas. Por este motivo, debemos tener en cuenta que, aunque la traducción sea

aceptable en la actualidad, y siga estando presente en las casas editoriales, han pasado 26 años desde su primera publicación.

Uno de los propósitos de D'Amonville Alegría (2012) es ofrecer un texto natural en español; también hace uso de la técnica de la amplificación con el propósito de conseguir una redacción más natural que refleje el original. Respecto a la variación del tono, es la traductora que más respeta la intencionalidad comunicativa de E. Brontë. También encontramos una redacción muy cuidada, donde se manifiesta la competencia traductora y su amplia experiencia como traductora literaria. Sin embargo, es una edición que no hace uso de ningún tipo de paratexto.

Además, desde una perspectiva general, se han detectado características que parecen ser propias de cada traductor que alejan al lector del TO. Algunos de ellos desvirtúan el original, puesto que cambian la intencionalidad de E. Brontë, mediante el uso de términos o expresiones con distintas connotaciones semánticas o culturales. A esto creo necesario añadir que las condiciones ideológicas o contextuales que rodearon al traductor son factores que pueden influir en la traducción, y más aún si se trata de traducciones realizadas durante la dictadura franquista.

Las características apuntan a la existencia de cinco estilos diferentes. Estas características distintivas de cada traductor podrían confirmarse mediante el cotejo con otra parte de su producción, para comprobar que, efectivamente, existen soluciones o técnicas que se repiten en cada traductor. Por ejemplo, considero interesante cotejar si las características y técnicas de G. de Luaces (1942) encontradas en *Wuthering Heights* se repiten en la traducción que realizó de *Jane Eyre* (1943), en la de *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell (1943), [traducción esta última en colaboración con Julio Gómez de la Serna], en *Shirley* (1944), de Charlotte Brontë, o en *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer (1946), que conocemos gracias a la clasificación y aproximación biográfica al traductor de Campal Fernández (2011: 304-316). En este estudio comparativo también se deben tener presentes las características de cada obra literaria puesto que las soluciones aportadas por los traductores pueden diferir en cada texto.

Efectivamente, *Wuthering Heights* es una obra muy traducida; sin embargo, algunas de sus ediciones son retraducciones disfrazadas con mínimas variaciones o traducciones que reproducen textualmente traducciones anteriores²²⁶. Esto ocurre en dos de nuestras traducciones, en la traducción de El Bachiller Canseco (1947) (en nuestro cotejo con la editorial Edimat de 2012, por ejemplo, no hemos hallado ningún cambio) y la G. de Luaces (2010) (aunque esta última esté revisada por Aldevara).

²²⁶ Véase la clasificación de Gil Gacía (1993).

El impacto de obras clásicas traducidas en la época franquista que han sido reeditadas sería muy interesante para una futura investigación.

Si el traductor opta por mantener las normas de la cultura origen la traducción se orienta hacia el «polo de la adecuación», si por el contrario, el traductor opta por atenerse a las normas de la cultura meta, la traducción se orienta hacia el de la «aceptabilidad». En relación al «polo de la adecuación» o «aceptabilidad», todos los traductores han optado por orientarse a las normas de la cultura meta. Tal y como hemos constatado, la neutralización del dialecto es la opción más frecuente entre las técnicas de traducción. Sin embargo, hemos apreciado que, aunque no se refleje la variedad dialectal, los problemas de comprensión dialectal han ido desapareciendo.

En los tres periodos del análisis traductológico, los traductores recurren al método de la domesticación, a excepción de Castillo (1989). Esta es la única de los traductores que presenta distinta variedad de estrategias. Se debe mencionar que en algunas ocasiones la traductora opta por la extranjerización y da a conocer elementos de la cultura victoriana.

El especial uso de un contexto geográfico en particular y de sus referencias culturales caracterizó a E. Brontë y se ha estudiado en esta tesis doctoral. Toda la información (cultural, mitológica o literaria, entre otra) contenida en la única obra de la novelista no se llegará a entender en toda su intensidad en otra cultura hasta que no se refleje con soluciones y técnicas de traducción apropiadas. Esta investigación nos ha permitido profundizar en el conocimiento de la obra, así como reflexionar y conocer el fenómeno de la retraducción. Consideramos que el análisis comparativo, traductológico y evolutivo es imprescindible para conocer en profundidad las características de cada traducción y de las referencias culturales. En este estudio, el envejecimiento del lenguaje y su rejuvenecimiento son de especial relevancia para una retraducción más fructífera, donde los traductores detecten y subsanen errores cometidos en anteriores versiones.

Sería interesante saber si los resultados obtenidos en el análisis traductológico de *Wuthering Heights* son similares a los análisis de otras obras literarias clásicas contemporáneas que se continúan reeditando.

En relación a las primeras traducciones, las notas del traductor o los prólogos influían sobre el lector y su percepción de la autora (algo que estudiamos con detenimiento en el capítulo tres de la recepción de la obra en España). Otra finalidad de la nota del traductor es justificar su traducción (recordemos que Castillo explicaba que una de sus prioridades era hacer un texto de lectura agradable). La traducción de D'Amonville Alegría (2012) es el único TM donde no aparece ningún prólogo que indique sus técnicas o su perspectiva respecto al dialecto. A nuestro juicio, para entender la complejidad cultural de la obra, es necesario el uso de paratextos. Sin embargo, en ocasiones los imperativos editoriales prefieren agilizar la narración al lector y evitar el uso de paratexto.

La tendencia, en vista de los resultados analizados, se orienta hacia la aceptabilidad, es decir, predomina la voluntad de que el gran público siga accediendo fácilmente a la lectura de obras clásicas, sin elementos que puedan provocar extrañeza al lector actual.

Con este estudio se ha intentado analizar principalmente en qué medida se habrían podido evitar algunas de las pérdidas que tienen lugar en cada una de estas traducciones y asimismo se ha procurado indagar en las causas que han propiciado algunas de las opciones tomadas por los traductores de la obra en cada caso; de esta forma se ha pretendido señalar algunos de los escollos con los que puede llegar a encontrarse aquellos que se enfrentan a la traducción de una obra literaria tan peculiar como *Wuthering Heights*, con el propósito de mejorar la traducción, en la medida de lo posible.

Finalmente, en relación al legado cultural de la autora, se podría pensar en un principio que, a pesar de sus esfuerzos, los traductores nunca lograrán obtener una traducción definitiva que iguale al original en el que se basan. En cambio, esta no es la conclusión que se obtiene de nuestro trabajo, pues si algo ponen de manifiesto las diversas traducciones que hemos analizado en nuestra investigación es el gran patrimonio traductológico que existe en España sobre *Wuthering Heights*, un patrimonio que esperamos que nuestro estudio anime a recuperar.

Conclusions

It was paramount to study in detail Emily Brontë's life and environment in order to understand her work and to be able to highlight the importance of cultural references in her work. For this dissertation, we developed an evolutionary translation analysis with the aim to stress the importance of retranslation in the case of a classical Victorian novel that has been periodically translated in Spain for almost a century. To this end, we proposed an analysis divided into three time periods, taking into account the target polysystem's socio-political circumstances that influenced the translation. This classification into three periods (1921-1941, 1942-1975, 1976-2012) has allowed us to better analyse the evolution of the different translations. In particular, we studied in detail the cultural references present in the selected translations with regard to their key relevance to the ST.

From a linguistic and translation perspective, we have confirmed that all five translations have different traits, and different methods and techniques have been used in the translation process. This fact could indicate diverse ways of translating.

Montoliu's translation (1921) is marked by the use of archaic language, and we identified a clear ageing of the language used, including literal expressions and enclitic pronouns that sound old-fashioned to target readers. The use of such archaic language diminishes in the second period, although, as we pointed out, it is still possible to find enclitic pronouns.

These archaic expressions may cause surprise or a false perception of the characters; therefore, if those translations continue to be published, they will surely cause a surprise reaction in the target reader²²⁷. El Bachiller Canseco (1947) also uses some expressions that could still be considered archaic, although to a lesser extent. Such expressions would surely shock today's reader.

Montoliu's translation is the first Spanish translation, which implies that the translator could not check his translation against a previous one. Also, it must be taken into account that in that time, access to information sources, specialized publications and dictionaries was much more limited than in later stages. The second feature of this first translation is the presence of literal structures, which yield unnatural expressions. With regard to G. de Luaces (1942), we know about the circumstances in which the translation was carried out, and which probably influenced his translation work. G. de Luaces (1942) was forced to abandon his writing career to work as a translator in order to get some credit, as was often the case. Also, thanks to Ortega Sáez's work (2013) we know now that, when the Spanish

²²⁷ E-commerce has made it possible for the today's audience to access old translations. Internet portals such as Amazon or Iberlibro include such translations in their catalogues. A potential reader unfamiliar with the translation could inadvertently purchase those translations, unaware of their quality. In any case, old translations are not always, surprisingly, cheaper. Amazon's sells D'Amonville Alegría's translation (2012) for 21.76 Euros, while El Bachiller Canseco's translation (1947) (paperback, second-hand) costs 11.75 Euros, and Castillo's translation (1989) (paperback, brand new). The price difference is minimal, while the translation quality differs considerably.

Civil War broke, this translator had to become a translator to feed his family since, after a failing attempt to flee from Spain, he was imprisoned. His translation features omissions and simplifications, which may be due to the fact that he had to work on many translation commissions at the same time in order to survive.

In the case of El Bachiller Canseco (1947), the translator hid his/her name under a pen name, so it is impossible to know whether the surrounding circumstances might have had an influence on the translation. Nonetheless, the first translation of El Bachiller Canseco (1947) was published by Editorial Aguilar, and thanks to the interview of Arturo del Hoyo by Rodríguez Espinosa (1997), we know that copyright was sometimes surrendered, which could be the case of this translator.

As can be seen in our analysis, the other two texts also contain translation errors, but in a much lower degree than in G. de Luaces (1942) and El Bachiller Canseco (1947).

TT2 is characterized by the use of colloquial expressions that do not correspond to ST register. This trait adds to the translation a certain familiarity with the target culture. In G. de Luaces' translation (1942), proper names were translated, which today is unacceptable from a translation point of view. However, we know that G. de Luaces' (1942) translation has been recently published by Editorial Aldevara (revised edition, 2010), and proper names still appear translated. In my view, although this translation has been revised, it would be interesting to further study it and compare both editions, in order to determine the possible changes and the perception that a current reader might have of them. El Bachiller Canseco's translation (1947) also contains colloquial expressions, but not in such an overwhelming amount as the text by G. de Luaces (1942).

Castillo (1989) carries out a thorough study of the novel and adds explanatory footnotes, with a very clear objective in mind: to bring the target text reader closer to the ST and the Victorian culture. Also, the translator tries to distance her text slightly from the ST, with the aim of achieving a more natural text in Spanish, still being loyal to the English text. However, some of the expressions used are moderately literal, a feature that can be particularly seen in several syntactic structures. For this reason, it must be borne in mind that, although the translation can be acceptable at present and even if it is still published, it was first published 26 years ago.

One of D'amonville Alegría's (2012) purposes is to provide the reader with a text that sounds natural in Spanish. She also makes an extensive use of the amplification technique in an attempt to achieve a more natural text, in line with the original. In terms of tone variation, she is the most respectful translator with regard to E. Brontë's communicative intentionality. Her translation is careful and precisely worded, which reveals her translation competence and her long experience as a literary translator. However, this edition does not contain paratexts of any kind.

From a general point of view, we should also mention that we have identified certain characteristics in each translator that seem to move the reader away from the ST. Some of the

translators misrepresent the original, since they modify E. Brontë's intentionality, through the use of terms or expressions with different semantic or cultural connotations. In addition to this, the contextual or ideological circumstances surrounding the translator are factors that can affect the translation, more so in the case of translations carried out during Franco's regime.

Five different styles can be identified. The distinctive features of each translator could be confirmed by comparing them with a separate part of his/her production, in order to see that, indeed, there are recurrent solutions or techniques in each of the translators. In this sense, for example, it is interesting to check whether the features and techniques used by G. de Luaces (1942) found in *Wuthering Heights* are also present in his translation of *Jane Eyre* (1943), in the translation of Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* (1943) (joint translation with Julio Gómez de la Serna), Charlotte Brontë's *Shirley* (1944), or Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales* (1946), which we know today thanks to Campal Fernández's classification and biographical approach to the translator (2011: 304-316). This comparative study must also include the characteristics of each literary work, since the strategies adopted by each translator can vary from text to text.

As a matter of fact, *Wuthering Heights* is a widely translated novel. However, some editions are mere disguised retranslations with minor modifications or translations that literally reproduce former translations²²⁸. Such is the case of two of the translations analysed in this dissertation: El Bachiller Canseco (1947) (upon comparing it with the 2012 edition by Editorial Edimat we did not find any changes) and G. de Luaces (2010) (albeit having been revised by Editorial Aldevara).

It would be extremely interesting to further research the impact of new editions of classic works translated during Franco's regime.

If the translator chooses to keep the norms of the source culture, the translation tends towards the "adequacy pole". If he/she chooses to remain faithful to the target culture norms, the translation tends towards the "acceptability pole". With regard to the "acceptability pole", or "acceptability", all translators opted to tend towards the target culture norms. As we found out, the most frequently used translation technique is the neutralization of the dialect. However, we have also noted that, even though the dialect variation is not reflected, problems in understanding dialect have progressively disappeared.

In all three periods studied, translators apply a domestication method, with the exception of Castillo (1989). She is the only translator who employs a different array of strategies. It is worth pointing out that this translator sometimes chooses to opt for foreignization, presenting Victorian culture elements.

²²⁸ See Gil Gracia's classification (1993).

One of Emily Brontë's main literary traits (and which has been studied in this dissertation) was the use of a particular geographical context and its cultural references. Emily Brontë's sole novel contains a wealth of cultural, mythological, or literary information, which cannot be fully comprehended in a different culture unless it is transferred through appropriate translation techniques and solutions. Our research has allowed us to gain an in-depth knowledge of the work, as well as to consider and be acquainted with retranslation. In our view, comparative, evolutionary and translation analysis is essential in order to know the characteristics of each translation and the cultural references involved. In this study, the ageing and rejuvenation of language are particularly relevant for a more successful retranslation, where translators identify and solve translation errors present in previous versions.

It would be interesting to know whether the results obtained from the translation analysis of *Wuthering Heights* are similar to those found in the analysis of reedited contemporary literary classics.

With regard to the first translations, translator's notes or prefaces had an influence on readers and their perception of Emily Brontë (which was examined in detail in chapter three, on the reception of the novel in Spain). Another purpose of the translator's note is to justify his/her translation (Castillo explained that one of her priorities was to produce a text that was agreeable to read). D'Amonville Alegría's translation (2012) is the only 'TT' with no preface indicating her techniques or her views with regard to the dialect. In our view, it is essential the use of paratexts in order to understand the cultural complexity of the novel. Sometimes, however, publishing houses prefer to make the narration more agile for the reader and avoid the use of paratexts.

On the basis of the analysed results, the trend seems to tend towards acceptability, that is, the priority is that the audience may continue to have easy access to classic works, without any potential elements that may seem strange to today's reader.

This study mainly aimed to analyse to what extent some of the losses present in each of the translations analysed could have been avoided. Also, we tried to investigate the options adopted by each translator. In this sense, we have identified some of the main problems that such a peculiar work as *Wuthering Heights* poses, with the purpose of improving the translation as far as possible.

Finally, with respect to the cultural legacy of the author, one could think that, in principle, in spite of all efforts, translators will never be able to accomplish an ultimate translation that matches the original. Our conclusion is different, for the various translations analysed in this dissertation are witness to the great translation heritage that exists in Spain regarding *Wuthering Heights*, and which we hope this dissertation will help to recover.

8. Bibliografía

8.1. Fuentes primarias

8.1.1. Texto original

- Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights, a novel, in three volumes*²²⁹, London: Thomas Cautley Newby, 1847. 2 volúmenes, publicado online por Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd (A Bell & Howell Information and Learning company), 2000.
- . *Wuthering Heights, a new edition revised, with a biographical notice of the authors, a selection from their literary remains, and a preface by Currer Bell*, London: Smith, Elder, 1850.
- . (1976). *Wuthering Heights (edición de Hilda Marsden y Ian Jack)*. Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- . (1984). *Wuthering Heights (edición, introducción y notas de Enrique Lavín)*. Alhambra: Madrid.
- . (1994). *Wuthering Heights*. London: Penguin Popular Classics.
- . (2003). *Wuthering Heights*, ed. Richard J. Dunn, Norton Critical Edition (fourth edition), New York and London: W.W. Norton & Company.
- . (1965). *Wuthering Heights*. Introducción y notas de David Daiches. Harmondsworth: Penguin Classics.

8.1.2. Traducciones

- Brontë, E. (1921). *Cumbres Borrascosas*. (C. de Montoliu, trad.). Barcelona: Atenea.
- . (1942). *Cumbres Borrascosas*. (J. G. de Luaces, trad.). Madrid: Destino.
- . (1947). *Cumbres Borrascosas*. (El Bachiller Canseco, trad.). Madrid: Aguilar.
- . (1989). *Cumbres Borrascosas*. (Rosa Castillo, trad.). Madrid: Cátedra.
- . (2012). *Cumbres Borrascosas*. Nicole d'Amonville Alegría, trad.). Barcelona: Random House Mondadori.

8.1.3. Fuentes secundarias

- Alcaraz Varó, Enrique, and Brian Hugues (2005). *Diccionario de términos jurídicos. Inglés-Español, Spanish-English*. 8th ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

²²⁹ Esta es una transcripción de la primera edición de *Wuthering Heights* únicamente de los dos primeros volúmenes correspondientes a la novela de E. Brontë. El tercer volumen correspondía a la novela de Anne Brontë, *Agnes Grey*.

- Aguilar Franch, M. R. (2009). *El poder de la metáfora en la estructuración e interpretación de obras literarias y filmicas: Wuthering Heights*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. [Recurso electrónico disponible en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9803/aguilard.pdf?sequence=1>]
- Astor A. (2006). *Proceso a la leyenda de las Brontë*, Universitat de València: Valencia.
- Azcune V. (2009) *Las pequeñas colecciones teatrales de posguerra*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Baker, M. (ed.) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Bassnett, S. (2003). *Translation Studies* (ed. revisada). Londres, Nueva York: Routledge.
- . Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) (1990). *Translation, History and Culture*. Nueva York: Cassell.
- Austen, J. (1813). *Pride and Prejudice*. London: Heron Books, 1968.
- Barker, Juliet (1994). *The Brontës*. London: Phoenix Press.
- . (2002 a) *The Brontës: A Life in Letters*. New York: The Overlook Press.
- . «The Haworth context». *The Cambridge Companion to the Brontës*. Ed. Heather Glen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 13-33.
- Bhattacharyya J. (2007). *Emily Brontë's Wuthering Heights* (The Atlantic Critical Studies). Nueva Delhi. Atlantic Publisher and Distributors.
- Biblioteca Autónoma de Barcelona: [Recurso electrónico disponible en <http://www.uab.cat/bibliotecas/>].
- Blakeborough, Richard. *Wit, Character, Folklore and Customs of the North Riding of Yorkshire*. 2nd ed. Salburn-by-yhe-Sea: W. Rapp& Sons, Limited, 1911.
- Brontë E. *Letters and Diary Papers*.
- Campal Fernández J. L. (2011). «Aproximación bibliográfica a la obra del escritor y traductor Juan González de Luaces». Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 2011, vol. 29 303-316. [Recurso electrónico disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/37795/36575>].
- Biblioteca Nacional de Alemania [Disponible en http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html]
- Biblioteca Nacional de Brasil. [Disponible en <http://www.bn.br/portal/>]
- Biblioteca Nacional de España. [Disponible en <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>]

- Biblioteca Nacional de Francia. [Disponible en <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>].
- Biblioteca Nacional Central de Roma: [Disponible en <http://www.bncrm.librari.beniculturali.it/>].
- Bourne, J. (2011). «La Transferencia de Nombres Propios de Animales en Diez Versiones Castellanas de *Wuthering Heights*», 1921-2010. *Sendebarr*, 22, (pp.113-133). Granada: Universidad de Granada.
- Brinton, I. (2010). *Brontë's Wuthering heights: a reader's guide*. Continuum Reader's guides. Chennai, India.
- Britannica Encyclopedia Online. [Recurso electrónico disponible en el catálogo de la Universidad Pablo de Olavide].
- Brontë, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. 1848. Ed. Herbert Rosengarten. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Hertford: Wordsworth Editions Limited, 1994.
- Brontë, E. (1938). *Cumbres Borrascosas*. (María Rosa Lida, trad.). Madrid: Unidad editorial de Madrid.
- ———. (2009). *Cumbres Borrascosas*. (Equipo Editorial, trad.). Madrid: Edimat.
- ———. (1942). *Cumbres Borrascosas*. (Miguel Pérez Ferrero, trad.). Madrid: La Nave.
- ———. (1984). *Cumbres Borrascosas*. (Carmen Martín Gaité, trad.), Alba Editorial: Barcelona.
- ———. (2010). *Cumbres Borrascosas*. (J. G. De Luaces, trad.). Madrid: Aldevara.
- ———. (2007). *Cumbres Borrascosas*. (Sánchez-Andrade, trad.) Madrid: Siruela.
- *Brontë Parsonage Museum*. [Recurso disponible en <http://www.bronte.org.uk/>].
- *Brontë Sisters Web*. [Recurso disponible en <http://www.haworthvillage.org.uk/brontes/bronte.asp>].
- Calleja R. (1942). Nota de introducción en *Cumbres Borrascosas*. Traducción de Miguel Pérez Ferrero. Editorial La Nave. Madrid.
- Cámara, A. (1999). *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*, Madrid: Grupo Editorial Universitario.

- Campillo Arnaiz, L. (2005). *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por MacPherson, Astrana y Valverde*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Carboneli Cortés, O. (1999): *Traducción y cultura: De la ideología al texto*. Salamanca, Biblioteca de traducción.
- Casares, J. (2007). *Diccionario ideológico de la lengua española: desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cecil, D. (1934). *Early Victorian Novelists*. London: Constable & Company Ltd.,
- . (1961). «Early Victorian Novelists». As They Look to the Reader. Victorian Literature. Modern Essays in Criticism. Ed. Austin Wright. New York: Oxford University Press (41-53).
- Cornejo J. (2012). Traduciendo desde el exilio (10): Juan González-Blanco de Luaces. *El Trujamán. Revista diaria de traducción*.
- De Gispert M. (2000). *Cims borrascosos*. Editorial Proa. Barcelona.
- Eliot G. (1997 (1872)). *Middlemarch*. Ed. David Carroll. Oxford: Oxford University Press.
- Even-Zohar, I. (1990), *Polysystem Studies*, Poetics Today, 11.1.
- ———. (2007, 2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv Laboratorio de investigación de la cultura. Recurso disponible en [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf].
- Fegan M. (2008). *Wuthering Heights: Character Studies*. London New York: Continuum
- Fernández López (2000). *Traducción y censura inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*/ Rosa Rabadán (ed.). León: Universidad de León.
- Fernández Martínez M.T. (2013). «Villette, de Charlotte Brontë. Un caso de censura religiosa en la España de 1996». *Revista Sendebarr*, N° 24. pp. 225-244.
- Franco Aixelá, J. (1996). «Culture-specific Items in Translation». En R. Álvarez, y M. C.A. Vidal (eds.). *Translation, Power and Subversion* (pp. 52-78). Clevedon, Filadelfia, Adelaida: Multilingual Matters.

- ———. (1997/1998). «La traducción por defecto de los nombres propios (inglés español): un nueva propuesta basada en el análisis de la realidad». *Sendebarr*, 8-9, 33-54.
- Fulquet, J. M. (1996). «Cebria de Montoliu, traductor de Shakespeare». *Many Sundry Wits Gathered Together*: 177-185. Recurso disponible en http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9537/1/CC_27_art_22.pdf
- Gaddis-Rose, Marilyn (1996) (ed.) *Translation Horizons. Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*. Binghamton: State University of New York.
- Gallego, M. (1994). «De las vanguardias a la Guerra Civil». *Historia de la Traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- Gándara A. (2007). *Cumbres Borrascosas*. (Prólogo de la traducción de Cristina Sánchez-Andrade). Madrid: Siruela.
- García González, J. E. (1999). «La traducción al español de los nombres propios en *Wuthering Heights* de Emily Brontë». En *Actas del XXI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* (A.E.D.E.A.N.), (pp. 757-62). Sevilla: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ———. (2000) «El Traductor deja su huella. Aproximación a la manipulación de las traducciones». *Revista ELIA* I.
- ———. (2005). *Traducción y recepción de Walter Scott en España: Estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Yebra, V. (1882). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 2 v.
- García Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- García Sáez P. (2007). *Trasfondo social y legal de Wuthering Heights*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- Gaskell, E. (1857). *The Life of Charlotte Brontë*. Ed. Alan Shelston. London: Penguin Books.
- Gérin, W. (2008 (1971)). *Emily Brontë. A Biography*. (Ana Becciu trad.) Oxford: Oxford University Press.
- Gérin, W. (1971). *Emily Brontë. A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

- Gil García, C. (1993). *Ediciones y Traducciones Españolas de Wuthering Heights*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Gómez Lara M. and Prieto Pablos (1998). *The Ways of the word*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva.
- Harrison D. (2002). *The Brontës of Haworth: Yorkshire's Literary Giants: Their Lives, Works, Influences and Inspirations*. Vitoria, Canada. National Library of Canada Cataloguing in Publication.
- Hatim B y Mason I. (1997). *The Translator as Communicator*. USA. Routledge.
- Hermans, T. (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature*. Londres. Routledge.
- Herrmann (1965): *Wuthering Heights. Opera in four Acts and a Prologue*. Libreto adaptado de la novela por Lucille Fletcher.
- Hidalgo Andreu P. (1997), «Introducción» de *Cumbres Borrascosas*, Emily Brontë. Trad. Miguel Pérez Ferrero, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1.a ed., pág. ix-xix.
- . (1999). *Historia crítica de la novela inglesa*. Salamanca Ed. José Antonio Alverz Amorós. Colegio de España.
- . (2001) «Introducción» de *Grandes Esperanzas*, Charles Dickens. Trad. De Maris Engracia Pujals. Madrid: Editorial Cátedra:
- Hillis Miller J. (1992). "Wuthering Heights: Repetition and the Uncanny." In Linda Peterson, ed., *Wuthering Heights*, pp. 371-384. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Hernández-Catá (1921). Prólogo de *Cumbres Borrascosas*. Editorial Atenea. Madrid.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Igareda P.: «Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción». *Íkala*. Revista de Lenguaje y cultura. Vol. 16, No. 27 (enero – abril de 2011).
- Ingham P. (2008). *The Brontës (Authors in Context)*. Oxford University Press. In., New York.
- Izquierdo P. (1999). Prólogo de *Cumbres Borrascosas*. Traducción de María Rosa Lida de Malkiel. Editorial El Mundo. Madrid

- Jiménez Carra, N. (2007). *Análisis y estudio comparativo de tres traducciones españolas de Pride and Prejudice*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Johnson, S. (1755). *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers, to which are prefixed, a history of the language and an English grammar* (in two volumes). Londres: Times. [Recurso electrónico disponible en el Catálogo Fama de la Universidad de Sevilla].
- Kettle, A. (1951). *An Introduction to the English Novel*. 2 vols. London: Hutchison University Library. Vol. 1: 130-145.
- Kindelán, P. (1989). *La Recepción de la Obra Literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- ———. (1989). *Introducción de Cumbres Borrascosas*, (9-110). Madrid: Cátedra
- Klaudy, K. (1998). Explicitation. En Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 80-84). Londres: Routledge.
- Lavín Camacho E. (1973). *Análisis lingüístico-estilístico de Wuthering Heights*. Tesis doctoral (Extracto). Madrid: Facultad de Filosofía y Letras.
- Leavis, Q. D. (1969) «A Fresh Approach to Wuthering Heights». *Lecturers in America*: 84-152, pag 95.
- Lefevere, A. (1992a), *Translation, History, Culture. A sourcebook*, Londres, Routledge.
- Lefevere, A. (1992b), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge (trad. española de M. a Carmen África Vidal y Ramón Álvarez, Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997).
- Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Liddel, R. (1990), *Twin Spirits. Novels of Emily and Anne Brontë*. London: Peter Owen Publishers,
- López Folgado, V. (2011a). «Cumbres Borrascosas Emily Brontë». *TRANS. Revista de Traductología*, 15, pp. 233-236. Universidad de Málaga. [Documento de Internet disponible en http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/233-267.pdf].

- . (2011b). «Las traducciones de *Wuthering Heights*: plagios flagrantes». *ALFINGE*, 23, PP. 143-162.
- Luque Nadal L. (2009). «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?» *Language Design* 11, pp. 93-120.
- Mayoral Asensio, R. «La Traducción de referencias culturales». Recurso disponible en [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Referencias_culturales.pdf].
- Marsh, N. (1999). *Emily Brontë. Wuthering Heights*. Londres: MacMillan.
- Martí Ferriol (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral. Universidad Jaume I. [Recurso disponible en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf?sequence=1>].
- Massot, J. (1991). «En España se siguen editando libros en versión censurada por el franquismo». *La Vanguardia* (26 agosto 1991), p. 23.
- McKibben, Robert C. (1960) «The Image of the Book in *Wuthering Heights*». *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 15, No. 2, pp. 159-169.
- Menéndez, N. (2003). *Psicología de Discurso Textual y Multimedia: Imaginería Narrativa y Comunicación Audiovisual en *Wuthering Heights**. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- . (2004). «Emily Brontë (1818-1848) y la Novela Gótica». *Revista THESAURUS*.
- Miller, L. (2003). *The Brontë Myth*. New York: Alfred A. Knopf.
- Miquel Baldellou (2012). «Passion Beyond Death? Tracing *Wuthering Heights* in Stephenie Meyer's *Eclipse*». *Journal of English Studies*. Volume 10 (147-173).
- Molina Martínez, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellò.
- Molina Martínez, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Consultada en http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1025104_172853//lmm1de1.pdf.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español* (2.^a ed., 2.^a reimpr.). Madrid: Gredos.
- Monegal, Antonio (1993). *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Una poética del objeto. Barcelona, Anthropos.

- Montagu, G. (1831). *Ornithological dictionary of British birds*, Bardbury and Evans: London.
 - Moya, Galán R. (1995). *Sujeto, Identidad, Poder: Wuthering Heights de Emily Brontë*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
 - Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
 - Munday J. (2008). *Introducing Translation Studies*. London. Routledge.
 - Newmark, P (1999). *Manual de traducción*. (V. Moya, versión española). Madrid: Cátedra. [(1987). *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice Hall].
 - . (1988). *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice Hall.
 - Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
 - Nord C. (2009). «El funcionalismo en la enseñanza de traducción». *Mutatis Mutandis*. Vol. 2, No. 2. 2009. pp. 209 – 243. [Documento disponible en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/2397/2080>].
 - Ortega, M. 2009. «Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: el traductor desconocido de la posguerra española». En Arbor (Ed.) *Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV* 740 noviembre-diciembre, (pp.1339-1352). Universitat de Barcelona. [Documento de Internet disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/399/400>].
 - (2013). *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. De Luaces*. Tesis doctoral. Barcelona. Universitat de Barcelona
 - *Oxford Dictionary: An A-Z of Food and Drink*. Oxford: Oxford University Press (2002).
 - *Oxford English Dictionary* (2004a). *Oxford Thesaurus of English* (2004a). Versión electrónica monolingüe. Oxford: Oxford University Press.
 - (2004b). Versión electrónica bilingüe. Oxford: Oxford University Press
 - Paddock, Lisa and Carl Rollyson. *The Brontës. A to Z. The Essential Reference to their Lives and Work*. New York: Checkmark Books, 2003.
- Pajares, E. (2007). «Traducción y censura: *Cumbres borrascosas* en la dictadura franquista». En Merino, R. (Ed.) *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco. [Documento de Internet disponible en

http://www.argitalpenak.ehu.es/p291content/eu/contenidos/libro/se_indice_humanpdf/eu_humanpdf/adjuntos/trace.pdf

- Parsonage Museum and Bronte Society [Disponible en <https://www.bronte.org.uk/>].
- Petit J. P. (1973). *Emily Brontë: [a critical anthology]*. Harmondsworth. Penguin Books, 1973
- Pike J. (2012). «Breeching Boys: Milksops, Men's Clubs and the Modelling of Masculinity in Anne Brontë's *Agnes Grey* and *The Tenant of Wildfell Hall*». *Brontë Studies*. Volume 37, Issue 2 (April 2012), pp. 112-124.
- Pycket, L. (1989). *Emily Brontë*. USA. Macmillan.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Real Academia Española de la Lengua. 2013. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe. [Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>].
- Real Academia Española de la Lengua. 2013. *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Madrid: Santillana. [Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>].
- Rewald S. (1984). *Balthus*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Bradford D. Kelleher, Publisher.
- Reyes Fernández M. (2000). *Traducciones de Dubliners al español*. Tesis doctoral. Sevilla- Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Espinosa, M. (1997). «Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar». *Trans. Revista de Traductología*, 2, 153-164.
- Rodríguez Carrasco J. M. (2015). *Taylorismo. La revolución mental que llega a Europa*. Madrid. Universidad Nacional a Distancia.
- Sánchez-Andrade. (2007). *Cumbres Borrascosas* (nota del traductor) Madrid: Siruela.
- Sanger, Charles Percy. (1926) «The Structure of *Wuthering Heights*». London: The Hogarth Press.
- Santoyo J. L. (1998): «Plagio en las traducciones inglés-español». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Vol. 2, N° 1, 1980, págs.60-64.

- Schwanitz D. (2000). *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Traducción de Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Santillana Ediciones Generales S. L.
- Shakespeare, W. (2007 (1606)). *Twelfth Night*. Delhi, IND: Global Media, 2007. Recurso online disponible en el catálogo Fama de la Universidad de Sevilla.
- . (2010). *Hamlet*. México: McGraw-Hill Interamericana. ProQuest ebrary. Recurso online disponible en el catálogo Fama de la Universidad de Sevilla.
- . (2001). *Tragedy Of King Richard The Second*. The. South Bend, IN, USA: Infomotions, Inc. ProQuest ebrary.
- Stone, L. (1977). «The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800». London: Weidenfeld and Nicolson.
- Stewart S. (2004), «The Ballad in *Wuthering Heights*». *Representations*, Vol. 86, No. 1. pp. 175-197.
- Simpson, J. A. y Weiner, E.S.C. (1989). *The Oxford English Dictionary*. (2.^a ed.). Oxford: Clarendon Press. [Recurso electrónico disponible en el catálogo Fama de la Universidad de Sevilla].
- Tejedor A. y Guasch A. *Cumbres Borrascosas*. (1944). La Escena. Barcelona.
- Tello, F. (2010). «Análisis y Propuestas de Traducción del Dialecto en *Cumbres Borrascosas*». *Entreculturas*, 2. Universitat Jaume I de Castellón. [Recurso disponible en <http://www.entreculturas.uma.es/n2pdf/articulo08.pdf>].
- . (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- . (2012) «Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica». *Revista Hikma* 11, 133-159.
- The Reader's Guide to Emily Brontë's Wuthering Heights*. [Disponible en <http://www.wuthering-heights.co.uk>].
- Thompson, W. (1963), «Infanticide and Sadism in *Wuthering Heights*», en *PMLA*, 78 págs. 69-74.
- Thackeray, W. M. (1847-8) *Vanity Fair*. Ed. John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

———. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. (R. Rabadán y R. Merino, trads. y eds.). Madrid: Cátedra. [(1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins].
- The Bewick Society [Disponible en <http://www.bewicksociety.org/collections.html>]
- Tytler, G. "Physiognomy in *Wuthering Heights*". *BST*, vol. 21, part 4, 1994, p. 137-148
- Trinity College Library Catalogue [Disponible en <http://library.catalogue.tcd.ie/>]
- *Un Amant* (1892). Traducción anónima de *Wuthering Heights* precedida de una introducción de T. Wyzewa. Emily Brontë. Paris. Perrin et. Cie, Libraires-Éditeurs.
- Valero Garcés, C. 2007. *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas The Scarlet Letter/La Letra Escarlata de Nathaniel Hawthorn*. Peter Lang Bern.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History in Translation*. (PP.14-42). London: Routledge. [Disponible en <http://ruthal.blog.com/files/2012/01/venuti.pdf>].

———. (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres: Routledge.
- . (2004). «Retranslations. The Creation of Value». En Faull, K.M. (ed.). *Translation and Culture* (pp. 25-38). Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ruiz Casanova, J.F. (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- Serón Ordóñez, C. (2012). *Las traducciones al español de Twelfth Night (1873-2005): estudio descriptivo diacrónico*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Vega, Miguel Ángel (2004) "De la Guerra Civil al pasado inmediato". Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos: 527-578.
- Vermeer, Hans J. (1983): «Translation theory and linguistics». En P. Roinila, R. Orfanos & S. Tirkkonen-Condit, eds. *Häkökohtia kääntämisen tutkimuksesta*. Joensuu: University, pp. 1-10.
- *Victorian Web, The*. [Recurso disponible en <http://www.victorianweb.org/>]
- Vidal Claramonte, M^a Carmen África (1998). *El futuro de la traducción*. València: Institució Alfons el Magnànim.

- Vidal Claramonte, M^a C. A. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Zaragoza Ninet, M. G. (2008). *Censuradas, criticadas... olvidadas: Las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. [Recurso disponible en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9795/GORETTI.pdf?sequence=1>].
- Wilks, B. (1976). *The Brontës*. The Hamlyn Publishing Group Limited. London. New York. Sydney.
- Zaro, J.J. (2007a). *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*. Granada: Comares.
- Zaro, J.J. (2007b). “En torno al concepto de «retraducción»”. En J. J. Zaro y F. Ruiz Noguera (eds.). *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

Anexo

9. Cronología de la familia Brontë

1777: El 17 de abril nace Patrick Brontë en Emdale, County Down, Irlanda. De origen humilde, es el mayor de diez hermanos.

1783: Nace Maria Branwell el 15 de abril en Penzance, Cornualles, Inglaterra.

1802: Patrick Brontë es admitido en St. John's College, Cambridge.

1806: Patrick Brontë ordenado diácono y un año más tarde presbítero.

1811: Patrick Brontë publica su primer libro, *Cottage Poems*, una colección de poemas dirigida a las clases más humildes. Es la primera obra impresa de la familia Brontë.

1812: El 29 de diciembre el reverendo Patrick Brontë se casa con Maria Branwell en Guiseley, cerca de Bradford, Yorkshire.

1813: El matrimonio Brontë fija su residencia en Hightown, Hartshead. El señor Brontë escribe *The Rural Minstrel: A Miscellany of Descriptive Poems*.

1814: Nace Maria Brontë, la primera hija del matrimonio. Se desconoce la fecha exacta del nacimiento, aunque se sabe que es bautizada el 23 de abril. El señor Brontë escribe *Lines Addressed to a Lady on Her Birthday*, dedicado a su mujer Maria.

1815: Nace Elizabeth Brontë el 8 de febrero. La familia cambia su lugar de residencia a Thornton, donde nacen los cuatro restantes miembros de la familia. Patrick Brontë escribe *The Cottage in the Wood or the Art of Becoming Rich and Happy*. Parece ser que este es el año en el que Maria escribe el pequeño ensayo titulado *The Advantages of Poverty, in Religious Concerns*.

1816: El 21 de abril nace Charlotte Brontë.

1817: El 26 de junio nace Patrick Branwell Brontë.

1820: El 17 de enero nace Anne, la hija pequeña del matrimonio. La familia Brontë se traslada a Haworth, en el condado de Yorkshire, en donde el señor Brontë es nombrado coadjutor perpetuo.

1821: El 15 de septiembre muere la señora Brontë de cáncer, a la edad de 38 años. La crianza de los seis pequeños pasa a manos de la tía Elizabeth Branwell, que había llegado de Cornualles para cuidar a su hermana y termina por tomar la responsabilidad de la educación de los Brontë y la dirección de las tareas domésticas.

1824: Las cuatro hermanas mayores (Maria, Elizabeth, Charlotte y Emily) son enviadas a un internado para hijas de clérigos en Cowan Bridge, Lancashire. Emily, con seis años es la niña más joven de la escuela.

1825: Maria y Elizabeth dejan el colegio y regresan a casa, donde mueren a consecuencia de las penosas condiciones de vida sufridas en la escuela. Maria, de 11 años muere el 6 de mayo y su hermana, que cuenta con 10, el 15 de junio. El señor Brontë saca a Charlotte y a Emily de Cowan Bridge. Años más tarde, Charlotte reproduciría esta experiencia en su novela, *Jane Eyre*. Los cuatro hijos son instruidos en casa por el propio señor Brontë y por la tía Branwell.

1826: El señor Brontë regala a su hijo Branwell una caja de doce soldaditos de madera que había traído de Leeds. Este regalo desencadena en los pequeños Brontë la creación de mundos imaginarios que plasman por escrito en diminutos libros caseros con escritura casi ininteligible, “*Scribblemania*”.

1831: En enero Charlotte marcha a Roe Head, la escuela dirigida por la señorita Margaret Wooler en Mirtfield, donde conocen a Ellen Nussey y Mary Taylor, con quienes establece una amistad de por vida.

1832: Charlotte deja la escuela al final del semestre del verano y enseña a sus hermanas en casa los conocimientos adquiridos.

1834: Charlotte y Branwell crean la saga de Angria, un reino imaginario. Emily y Anne comienzan a escribir historias y poemas para la saga de Gondal, una isla imaginaria en el Pacífico Norte. Branwell pinta el famoso retrato de sus tres hermanas, actualmente en la *National Portrait Gallery* de Londres.

1835: Charlotte regresa a Roe Head, esta vez como maestra y lo hace acompañada de Emily como estudiante. Al poco tiempo Emily enferma y abandona la escuela. La sustituye su hermana Anne. Branwell toma clases de pintura en Leeds, a manos del retratista William Robinson que le prepara para entrar en la *Royal Academy of Arts* de Londres.

1837: Branwell escribe a *Blackwood's Magazine* y a William Wordsworth, Charlotte se dirige a Robert Southey, buscando la aprobación de sus escritos. Anne cae seriamente enferma en Roe Head. Tanto Charlotte como Anne regresan a casa.

1838: Charlotte regresa a la escuela de la señorita Wooler, aunque cae en una depresión y abandona la escuela a finales de la primavera. Regresa de nuevo en invierno. Emily enseña durante seis meses en la escuela de la señorita Patchett en Law Hill, cerca de Halifax.

Branwell se establece como retratista profesional en Bradford. Anne deja Roe Head en diciembre.

1839: Charlotte abandona finalmente la escuela de la señorita Wooler. En febrero Branwell abandona Law Hill. Charlotte y Anne trabajan como institutrices: Charlotte durante tres meses para los Sidgwick de Stonegappe, cerca de Skipton, Yorkshire. Anne con los Inham en Blake Hall, Mirtfield, pero es despedida en Navidad. Emily permanece en casa.

1840: Branwell empleado como tutor por los Postlethwaite en Broughton-in-Furness, en el distrito de Lagos, desde enero hasta junio. Más tarde trabaja como vendedor de billetes de tren en la estación ferroviaria Leeds- Mancheste en Sowerby Bridge, cerca de Halifax. En agosto, Anne comienza a trabajar como institutriz para la familia Robinson, en Thorp Green Hall, Littel Ouseburn, cerca de York. Emily continúa en casa.

1841: Charlotte empleada como institutriz para la familia White, de Upperwood House, Rawdon, cerca de Leeds, pero renuncia a este puesto en diciembre. Branwell publica algunos poemas en *Halifax Guardian*. Charlotte, Emily y Anne planean abrir un colegio para señoritas en Haworth, y acuden a su tía para pedirle financiación.

1842: En febrero, el señor Brontë acompaña a sus hijas Charlotte y Emily a Bruselas. Las dos hermanas se establecen como alumnas en el Pensionnat Heger con la intención de aprender francés. En octubre muere la tía Elizabeth y Charlotte y Emily regresan a casa en noviembre.

1843: Charlotte regresa a Bruselas, al Pensionnat Heger, en calidad de profesora de inglés. Se enamora de su profesor, Constantin Heger, director del Pensionnat. Branwell se une a Anne en Thorp Green, donde trabaja como tutor del pequeño Edmund Robinson y se enamora de la madre del pequeño, La Señora Robinson. Emily continúa en Haworth atendiendo la casa.

1844: En enero Charlotte regresa a Haworth. Escribe una serie de apasionadas cartas en francés al señor Heger, de las que nunca recibe contestación.

1845: Arthur Bell Nicholls es nombrado coadjutor en Haworth. En junio, Anne renuncia a su puesto de trabajo justo antes de que Branwell sea despedido de Thorp Green por la relación que supuestamente establece con la señora Robinson. Su salud se deteriora rápidamente por el abuso del alcohol y las drogas. Charlotte descubre los poemas de Emily. Las tres hermanas empiezan a escribir sus primeras novelas.

1846: Las tres hermanas publican por su cuenta un volumen de poemas utilizando los seudónimos de *Currer, Ellis y Acton Bell: Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*. A mitad de años

ya están terminadas las novelas *The Professor*, *Wuthering Heights* y *Agnes Grey*. No cesan las especulaciones en torno a la identidad de los Bell.

1848: T.C. Newby publica en junio la segunda novela de Anne, *The Tenant of Wildfell Hall*. Charlotte y Anne viajan a Londres para demostrar a sus editores sus verdaderas identidades y acallar los rumores que daban por sentado que los hermanos Bell eran una sola persona. Branwell muere el 24 de septiembre, a los 31 años de edad. Casi tres meses después muere Emily, el 19 de diciembre, a los 30 años. Es enterrada en el cementerio de la iglesia de Haworth.

1849: El 28 de mayo muere Anne Brontë, en Scarborough, en donde es enterrada. Contaba con 29 años de edad. En octubre Smith, Elder & Co. publica *Shirley*, la nueva novela de Charlotte. En diciembre, Charlotte viaja a Londres, y permanece varios días con su editor George Smith y su familia. Conoce a su héroe literario, Thackeray y a Harriet Martineau. Su verdadera identidad empieza a ser conocida.

1850. Charlotte conoce a la novelista Elizabeth Gaskell, su futura biógrafa. Se publica una nueva edición de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* con una nota biográfica escrita por Charlotte, que inicia la leyenda Brontë.

1851: Charlotte viaja de nuevo a Londres, en donde acude a la Gran Exhibición. Pasa varios días junto con Gaskell en Plympton Grove, Manchester. Empieza a escribir *Villette*.

1853: Smith, Elder & Co. publica *Villette*, bajo el seudónimo de Currer Bell. En septiembre Gaskell visita a Charlotte en Haworth.

1854: El 29 de junio Charlotte se casa con el reverendo Arthur Bell Nicholls.

1855: El 31 de marzo muere Charlotte, al poco tiempo de haberse quedado embarazada. Tenía 39 años. En junio el señor Brontë escribe a Elizabeth Gaskell sugiriéndole que escriba una biografía sobre su hija mayor.

1857: Smith, Elder & Co. publica en marzo *The Life of Charlotte Brontë*. En junio, publica póstumamente la primera novela escrita por Charlotte, *The Professor*, tras haberlo rechazado tres veces en vida de la escritora (seis rechazos en total). El prefacio lo firma Arthur Bell Nicholls.

1861: Muere Patrick Brontë a los 84 años de edad. Arthur Bell Nicholls abandona Haworth y regresa a Irlanda.

1906: Muere Arthur Bell Nicholls en Banagher, Irlanda, a los 88 años.

1928: El 4 de agosto se abre al público la rectoría donde vivieron los Brontë como «*The Brontë Parsonage Museum*»

